This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Library of the University of Michigan

The Coryl Collection.

Miss Jean L. Coryl
of Detroit
in memory of her brother
Col. William Henry Coryl
1894.

EX LIBRIS

Fine Arts
N
40
.K97
no.53

# Liebhaber-Ausgaben

# Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

---

LIII

# Prell

---

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1901

# Prell

Von

Adolf Rosenberg

---

Mit 115 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen.

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1901

Von dieſem Werke iſt für Liebhaber und Freunde beſonders luxuriös ausgeſtatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

## eine numerierte Ausgabe

veranſtaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunſtdruckpapier hergeſtellt ſind. Jedes Exemplar iſt in der Preſſe ſorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines ſolchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieſer Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Beſtellungen annimmt, wird nicht veranſtaltet.

**Die Verlagshandlung.**

Druck von Fiſcher & Wittig in Leipzig.

UNIV. OF IOWA

Hermann Brell.

Der Sommer. Wandgemälde im Palazzo Caffarelli zu Rom.
Nach dem im Verlage von Gerhard Kühtmann in Dresden erschienenen Werke: Hermann Prell, Jahresmythos der Erde.

024. - 72.5.

# Hermann Prell.

Als sich im Anfang des zweiten Jahrzehnts des vorigen Jahrhunderts eine kleine Schar begeisterter deutscher Kunstjünger in Rom zu gemeinsamen Studien zusammenfand, war ihr Nationalitätsbewußtsein trotz der ernsten politischen Verhältnisse in der Heimat so lebendig, daß sie mit der frohen Zuversicht an ihre Arbeit gingen, der alten deutschen Kunst wieder zu einer Auferstehung in alter Herrlichkeit verhelfen zu können. Sie dachten dabei an die deutsche Kunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, die ihnen als etwas über alle Maßen Verehrungs- und Nachahmungswürdiges erschien. Die Zeit war hart und schwer genug, um empfindsame Künstlernaturen von der Betrachtung fried- und freudloser Zustände, die noch niemand zu ändern sich erkühnte, abzuschrecken und ihre Phantasie in vergangene Zeiten zu locken, die damals im Zauberspiegel einer Gefühlsstimmung gesehen wurden, die einem ganzen Zeitalter den Beinamen des romantischen gegeben hat. Als dann endlich die Stunde der politischen Befreiung schlug, als der Fremdling unter Preußens Führung vom deutschen Boden verjagt worden war, wurde diese frohe Kunde nirgends mit größerer Begeisterung aufgenommen, als in dem kleinen Kreise der deutschen Künstler in Rom. Jetzt hatte ihr noch unklares Streben nach einer nationalen deutschen Kunst auch eine politische Grundlage gewonnen, und der Gedankenflug der jungen Romantiker ging ins Unermeßliche. Cornelius, der genialste und kraftvollste unter ihnen, der sich zugleich sein Ideal am höchsten gestellt hatte, entrollte in seinem Enthusiasmus schon einen gewaltigen Plan. Noch ehe er nach Rom gekommen, hatte er die Empfindung gehabt, daß die Kunst nur dann ihren höchsten Zweck erfüllen könnte, wenn sie sich dem ganzen Volke mitteilte, wenn sie jedermann zugänglich sein würde. Er hatte zunächst geglaubt, dieses Ziel durch eine Vervielfältigung von Gemälden und Zeichnungen zu erreichen, wofür aber damals nur der kostspielige Kupferstich zur Verfügung stand.

In Rom kam Cornelius bald auf andere Gedanken. Beim Studium der Wandgemälde in Kirchen und Palästen wurde es ihm offenbar, daß der künstlerische Sinn der Italiener durch diese Kunstwerke erzogen, lebendig erhalten und zur Einwirkung auf alle späteren Künstlergeschlechter herangebildet worden war. In einem 1814 geschriebenen Brief an Joseph Görres hat Cornelius deutlich und klar ausgesprochen, was ihn dieses Studium gelehrt hat. Er erkennt willig an, daß sich die italienische Kunst „unter der außerordentlichen und wahren Aufmunterung durch die lebhafte Teilnahme der ganzen Nation in ihrer Natur freier, vollkommener und größer entwickelt hat“ als die deutsche. Dabei hat er vornehmlich an die Freskomalerei gedacht, die ihm zunächst freilich als das würdigste



167186

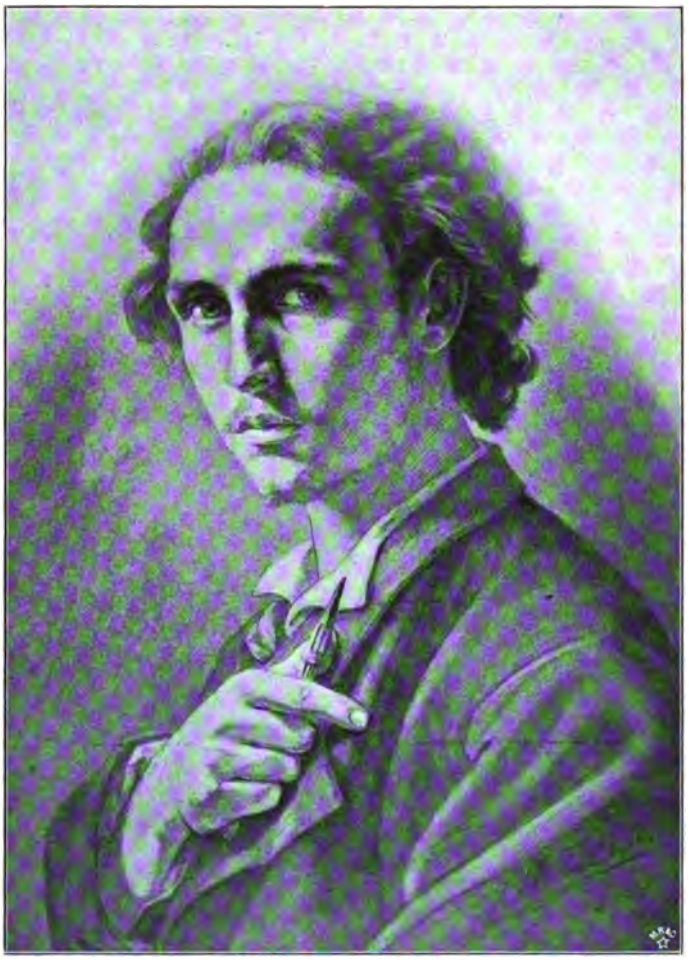

Abb. 1. Selbstporträt (1871).

Ausdrucksmittel für seine künstlerischen Erfindungen erschien, von der er sich aber auch die stärksten Einwirkungen auf die künstlerische Erziehung des deutschen Volkes versprach. Die „Wiedereinführung der Freskomalerei, so wie sie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raffael in Italien war", erklärte Cornelius als das „unfehlbare Mittel, der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben." Wenn dazu noch der Geist Gottes käme, ohne den alle anderen Mittel nichts hälfen, so „ist die Freskomalerei so recht geeignet, alle Elemente der Kunst aufs freieste und größte in sich aufzunehmen, und statt auf dem Weg des leeren Eklektizismus bloß unvereinbare Äußerlichkeiten vereinen zu wollen, zieht sie wie in einem Brennpunkt die von Gott ausströmenden Lebensstrahlen zu einem glühenden Brand zusammen, der wohlthätig die Welt erleuchtet und erwärmt." So tief war Cornelius vom Vertrauen auf die junge deutsche Kunst durchdrungen, deren Kraft er in sich selber fühlte und um sich herum in Rom aufblühen sah, daß er das Höchste versprechen zu können glaubte, wenn diesen jungen Kräften nur irgendwo eine würdige Aufgabe gestellt werden könnte, „eine große, ausgedehnte Arbeit in einem öffentlichen Gebäude irgend einer deutschen Stadt .... dann würden sich in kurzem Kräfte zeigen, die man unserem bescheidenen Volke in dieser Kunst nicht zugetraut; Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Nation, ins volle Menschenleben ergössen und es schmückten, so daß von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamen Klöster, der Rat- und Kaufhäuser und Hallen herab alte vaterländische befreundete Gestalten in neuentstandener frischer Lebensfülle, in holder Farbensprache auch dem Geschlecht sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe und mit ihm die alte Kraft der Väter wieder erwacht sei."

Diesem hochfliegenden Idealismus blieb das Ziel seiner Wünsche nicht allzulange versagt. Nachdem Cornelius und seine

gleichgesinnten Genossen in Rom ihre Kräfte an kleineren Aufgaben — an den Fresken aus der Geschichte Josephs in dem Hause des preußischen Generalkonsuls Bartholdy und an den Wandgemälden mit Szenen aus den Dichtungen von Dante, Tasso und Ariosto in der Villa Massimi — erprobt hatten, wurde zunächst Cornelius durch den hochsinnigen Kronprinzen, späteren König Ludwig I. von Bayern ein weites Feld der Thätigkeit eröffnet. Der Wiederbelebung der Freskomalerei stand also nichts mehr im Wege, und es war nun an Cornelius und den Seinen, den Willen in die That umzusetzen. Wie hatten sie sich dazu während ihres Aufenthaltes in Rom, während ihrer Studien im übrigen Italien vorbereitet?

Als sie nach München kamen und sich in frischem Wagemut an ihre Arbeit machten, fiel es freilich niemand ein, diese Frage überhaupt zu stellen. Daß sie ihrer Aufgabe in vollem Maße gewachsen waren, war so durchaus selbstverständlich, daß jeder Zweifel an dem Maße ihres Könnens als ein schnödes Zeichen des Mißtrauens gegen die Zukunft der deutschen Kunst überhaupt aufgefaßt worden wäre und einen Sturm der Entrüstung heraufbeschworen hätte. Erst viele Jahre später, als ein Mißerfolg auf den andern gekommen war, als schließlich nichts mehr glücken wollte und selbst die Hoffnungsfreudigsten alle Hoffnung fahren ließen, hat man nach den Ursachen geforscht, die ein mit so großer Begeisterung begonnenes und lange Zeit von ehrlichem Eifer getragenes Werk schon in seinen ersten Anfängen gehemmt und auch nach Überwindung der ersten Schwierigkeiten zu keiner rechten Vollendung haben kommen lassen. Das harte Wort, das der Protektor der jungen deutschen Freskomalerei aussprach, als ihm endlich der Faden seiner himmlischen Geduld gerissen war: „Der Maler muß malen können!“ hat den Nagel auf den Kopf getroffen. Was dem geduldig abwartenden Laien aber erst nach mehr als zehnjährigem Experimentieren zum Bewußtsein kam, haben scharfsichtige Künstler, die dem künstlerischen Wollen auch ein künstlerisches Vollbringen wünschten, schon viel früher erkannt. Was in München gegen

Abb. 2. Schlacht. Jugendarbeit.

Abb. 3. Siegmund mit der Leiche seines Sohnes Sinfuß. Karton.

das mangelhafte Können der jungen Schule vorgebracht wurde, wurde freilich als Ausfluß niedriger Schelsucht gebrandmarkt. Aber es liegt uns ein unverdächtiges Zeugnis von einem der Genossen aus dem römischen Kreise vor, der Cornelius als seinen „Hauptmann" verehrte. Der schweizerische Maler Ludwig Vogel hat schon damals die Gefahren erkannt, die aus der Abschließung der deutschen Künstler gegen die Außenwelt erwachsen würden. Sie waren dadurch nur auf den Austausch von Ansichten angewiesen, die bei dem engen Kreise gleichgesinnter Mitglieder zuletzt einseitig wurden. So war es nach dem Zeugnis Vogels allgemach zu einem Dogma der „Klosterbrüder von San Isidoro" geworden, daß „vor allem nur das Geistige der Kunst zu erstreben sei; das Technische, das Malen werde sich dann schon von selbst ergeben." Wenn Vogel gelegentlich seine Meinung dahin aussprach, daß die schönsten „Ideen, die besten Kompositionen wenig helfen, wenn man sie nicht auch tüchtig zu malen versteht", wurde er von seinen Freunden für einen Halb-Abtrünnigen gehalten.

Diese Verblendung gegen das Technische hat sich denn auch gerächt. Trotz des ehrlichen Studiums, das die jungen deutschen Künstler nicht nur den Fresken Raffaels und Michelangelos in Rom, sondern auch den Wandgemälden Giottos und seiner Nachfolger in Assisi, Florenz und Padua zugewandt, haben sie sich um das Technische nicht gekümmert. Und gerade dieses hätten sie in Rom noch lernen können, wenn sie sich nicht aus Furcht, durch die Berührung mit Fremdem etwas von ihrer deutschen Ursprünglichkeit, von ihrer frommen Art einzubüßen, von jedem Verkehr mit den Italienern fern gehalten hätten. In ihnen sahen sie die Vertreter des tiefsten Verfalles der Kunst, und sie wollten ja gerade die Kunst wieder zu jener lichten Höhe zurückführen, zu denen sie die deutschen und italienischen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts emporgehoben hatten. Aber die mißachteten Italiener lebten und schufen noch im vollen Besitz der technischen Errungenschaften, die ihnen jene hinterlassen hatten, und insbesondere war die gute alte Freskotechnik noch unter ihnen lebendig und noch hatten sie ein gewisses dunkles Gefühl dafür, daß die Wandmalerei sich nicht damit begnügen dürfte, Wände mit Bildern zu bemalen, sondern daß sie in organischem Zusammenhange mit der Architektur schaffen, daß auch die Wandmalerei so gut wie die Architektur Raumkunst d. h. einen Raum bildende Kunst sein müßte.

Diese Erkenntnis ist wohl den Künstlern, die die alte Freskomalerei und damit die monumentale Malerei überhaupt wieder zu Ansehen bringen wollten, niemals aufgegangen. Selbst Cornelius hatte anfangs für die Notwendigkeit einer engen Verbindung zwischen beiden Künsten so wenig Verständnis, daß er keine Bedenken trug, seine Entwürfe für den Göttersaal der Münchener Glyptothek zu beginnen, ohne den Saal, für den die Gemälde bestimmt waren, gesehen zu haben. Es genügte ihm völlig, daß der Architekt ihm den Grundriß des Saales und die Maße der Wände und des Deckengewölbes geschickt hatte, und auch später hielt er an der Meinung fest, daß der Architektur neben der Wandmalerei nur eine untergeordnete Bedeutung beizumessen wäre, daß die Malerei jedenfalls nicht die Aufgabe hätte, die Architektur zu ergänzen oder gar ihr Werk fortzusetzen und zu vollenden.

Abb. 4. Studie zu Siegmund mit der Leiche seines Sohnes (s. Abb. 3).

Die Hauptsache aber war, daß Cornelius nicht malen konnte und zuletzt auch nicht mehr malen wollte, und daß seine Schüler und Nachfolger, wenn sie sich auch die redlichste Mühe gaben, zu keinen besseren Ergebnissen gelangten. Man sah nicht einmal ein, daß die Schuld an dem völligen Scheitern der Freskomalerei lediglich der Unfähigkeit der einzelnen Künstler, ihrer Unbekanntschaft mit den Grundlagen dieser Technik zuzuschreiben war, sondern man suchte das Mißlingen aus verschiedenen äußeren Umständen zu erklären, namentlich aus der Ungunst des nordischen Klimas, in dem man den gefährlichsten Feind der Freskomalerei sah.

Was die folgenden Künstlergeschlechter von den Arbeiten des Cornelius und seiner Schüler zu sehen bekamen, wirkte teils durch das Harte und Bunte der malerischen Erscheinung, teils durch den raschen Verderb dieser Schöpfungen so abschreckend, daß sich schon in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unter den Künstlern die Überzeugung Bahn brach, daß mit der Freskomalerei in Deutschland überhaupt nichts mehr zu machen wäre. Man griff zu verschiedenen Surrogaten. Kaulbach versuchte es mit der Wasserglasmalerei, die anfangs die glänzendsten farbigen Wirkungen versprach, sich aber noch schlechter gehalten hat als die Freskomalerei, die Düsseldorfer fanden einen Ersatz in der Wachsfarbenmalerei und die Berliner, denen sich später auch E. von Gebhardt anschloß, glaubten in der Malerei mit Kaseïnfarben das wirksamste und zugleich das bequemste Ausdrucksmittel der monumentalen Malerei entdeckt zu haben.

Daß nämlich die Bequemlichkeit der Künstler zu ihrer allmählichen Abwendung von der Freskomalerei wesentlich beigetragen hat, darf bei einer Betrachtung des schnellen Niedergangs dieser Technik nicht außer acht gelassen werden. Da die Erfolge den aufgewendeten Mühen nicht entsprachen, hielt man sich nicht weiter mit neuen Versuchen auf und man vergaß endlich des ungeheuren Vorteiles, dessen man sich mit der völligen Abkehr von dieser Technik

Abb. 5. Das Weinen. Nach einer Zeichnung (1875).

begeben hatte. Denn es liegt in der Natur der Freskotechnik, daß durch sie die künstlerische Persönlichkeit zu stärkstem, unmittelbarstem Ausdruck kommt, weil sie den Künstler zu einer ununterbrochenen, äußersten Anspannung seiner geistigen und physischen Kräfte zwingt.

Diesen unschätzbaren Vorzug der Freskotechnik vor allen übrigen Ausdrucksmitteln der monumentalen Malerei gleichsam von neuem entdeckt und in einer langen Reihe von monumentalen Schöpfungen zur Geltung gebracht zu haben, ist das Verdienst Hermann Prells, dem es vergönnt war, noch vor Ablauf des neunzehnten Jahrhunderts jenes stolze Ziel zu erreichen, dem Cornelius und die Seinen in den ersten Dezennien des Jahrhunderts vergebens entgegengestrebt hatten. Freilich auf ganz anderen Wegen, als sie jene eingeschlagen, und von ganz anderen Idealen getragen. Denn zwischen ihm und Cornelius liegt das Zeitalter des Realismus, dem sich auch die monumentale Malerei nicht entziehen durfte, wenn sie, wie in der Zeit der Kunstblüte, wieder die Fühlung mit dem Volke gewinnen, zu diesem von den Wänden herab predigen wollte.

Abb. 6. Reflexe: Frühling.

Der Sinn für die Gestaltung im großen hat Prell schon frühzeitig im Blute gelegen, und es bedurfte nur einer äußeren Anregung, um ihn zu rascher Entfaltung zu bringen. Seine Familie ist rheinischen Stammes, und von einer Urgroßmutter, die Französin war, glaubt er, daß ihm im Gegensatze zu dem grüblerischen Zuge und der aufs Kleinliche und Zeichnerische gerichteten Neigung der deutschen Kunst der Hang zu großer Form gekommen ist. Sein Vater, Eduard Prell, war in seiner Jugend genötigt gewesen, das gelehrte Studium, das er anfangs

betrieben, aufzugeben und sich dem Kaufmannsstande zu widmen. In Leipzig, wo er das Feld seiner Thätigkeit gefunden hatte, ist Hermann Prell am 29. April 1854 geboren worden. Seine Mutter verlor er schon als Kind; um so liebevoller und sorgsamer nahm sich der Vater seiner Erziehung an und ließ es ihm an keinerlei Unterricht fehlen. Waren doch seine eigenen geistigen Interessen noch so eng mit den Studien seiner Jugend verwachsen, daß er diese, nachdem er sich zur Ruhe gesetzt, in hohem Alter wieder aufnahm und als Siebzigjähriger sämtliche Dramen des Äschylus, Sophokles und Euripides metrisch übertrug und noch als Achtzigjähriger spanisch lernte und aus spanischen Klassikern übersetzte. Daß sich in seinem Sohne neben dem Interesse an wissenschaftlichem Unterricht schon in den ersten Kindheitsjahren das künstlerische regte, sah er anfangs als ein kindliches Spiel mit wohlwollenden Augen an. Er merkte nicht, daß das lebhafte rheinische Temperament des Knaben besonders auf alles Malerische und Phantastische hinarbeitete, und als dann der Sechzehnjährige mit ernster Entschiedenheit zur Kunst wollte, stieß er auf den heftigsten Widerstand des Vaters. Ein kühner Entschluß des unerschrocken auf seinem Willen bestehenden Jünglings brach aber bald diesen Widerstand. Neben vielen knabenhaften Kom-

Abb. 7. Apollo und Daphne. Federzeichnung.

positionen hatte der junge Prell damals in aller Heimlichkeit, in den Nachtstunden, um dem wachsamen Auge des Vaters zu entgehen, eine Cimbernschlacht gezeichnet, zu deren glaubhafter Gestaltung er an dreihundert Figuren aufgeboten hatte. An dem Kampf der Menschen nahmen auch die Götter teil, die für und wider Partei ergriffen. Diese Komposition schickte Prell auf gut Glück an Wilhelm von Kaulbach, der sich damals einer großen Popularität erfreute und namentlich bei allen feiner gebildeten Kunstfreunden als unanfechtbare Autorität galt. Auch Prells Vater verehrte in Kaulbach ein Ideal künstlerischer Vollkommenheit, und als von diesem eine kurze, aber gütige Antwort kam, die sich in der kategorischen Formel: „Werde Maler!“ entschieden für den künstlerischen Beruf des jungen Prell aussprach, konnte der Vater seine Zustimmung nicht länger versagen. Im Jahr 1872 durfte Hermann Prell die Kunstakademie in Dresden beziehen.

Abb. 8. Phaeton. Federzeichnung.

Dort fand er aber nicht die rasche Förderung, die er in seiner heißen Sehnsucht, die in ihm gärenden Gedanken in feste Formen zu bringen, erhofft hatte. Denn die Dresdener Kunstakademie befand sich damals in einer Krisis oder doch in einem Stadium des Stillstands, dessen Ende vorläufig noch nicht abzusehen war. Mit dem kurz vorher gestorbenen Julius Schnorr von Carolsfeld war die letzte große Persönlichkeit aus dem Kreise der akademischen Lehrer geschieden. In den Werken und in

den Lehren Theodor Groſſes, in deſſen Atelier Prell nach ſchnellem Durchgang durch die Vorbereitungsklaſſen eintrat, waren zwar noch die großen Überlieferungen, die von Eduard Bendemann durch ſeine Wandgemälde im königlichen Schloſſe für die Dresdener Schule ausgegangen waren, bis zu einem gewiſſen Grade lebendig. Aber Groſſe war im Grunde ſeines Weſens mehr Klaſſiziſt als Romantiker, mehr ſuchend, vergleichend und auswählend als wirklich ſchöpferiſch, und ein hervorragender Lehrer, der anders gerichtete Schüler auf den ihnen zuſagenden Weg zu leiten wußte, iſt er auch nicht geweſen. Um ſeinen Atelierſchüler Prell hat er ſich jedenfalls nicht viel gekümmert, wohl weil er bewußt war, daß er ihm nicht viel bieten konnte. Nach den Erinnerungen Prells hat er deſſen Arbeitsraum nur zweimal betreten, beim Eintritt des Schülers und bei ſeinem Abgang. Für das, was damals die Gedankenwelt Prells faſt völlig beherrſchte, hatte Groſſe weder Intereſſe noch Verſtändnis.

Abb. 9. Kentauren und Lapithen. Federzeichnung (1879).

Die älteſte Urkunde des germaniſchen Volksſtammes, die dunklen, ungefügigen und darum vieldeutigen Sagen der Edda, hatte die Phantaſie des jungen Künſtlers ſo lebhaft angeregt, daß es ihn mit aller Gewalt zur Geſtaltung drängte. Aber niemand war da, der ihm den Weg weiſen konnte. Mit der Zeichnung allein war ihm nicht geholfen. Er wollte auch die Gebilde ſeiner Phantaſie in lebensvoller Verkörperung durch die Farbe ſehen, und dafür fand er in Dresden keine Anleitung. Immer nur auf die Zeichnung angewieſen, ohne einen anderen Ausweg zu finden, hat er ſeit jener erſten Zeit eine ſo tiefe Abneigung gegen alles rein zeichneriſche Produzieren gefaßt, daß er auch zur geringſten Studie lieber den Pinſel zur Hand nimmt als den Zeichenſtift. Damals

freilich mußte er sich mit letzterem begnügen, wenn er nur überhaupt etwas von sich geben wollte. Was dabei zu stande kam, stand in seiner äußerlichen Formengebung ganz unter dem Einfluß jener romantischen Anschauung und Empfindung, deren letzte große Vertreter Bendemann, Schnorr und trotz mancher Abschweifungen zur politischen und sozialen Satire und zur antiromantischen Tendenzmalerei auch Kaulbach gewesen waren. Ein 1874 entstandenes Selbstbildnis, das den jungen Künstler mit dem Zeichenstift in der Rechten darstellt (Abb. 1), zeigt, wie eng er in seiner ganzen Empfindungsweise mit diesen von ihm damals hoch verehrten Meistern zusammenhing, und in einer ebenfalls aus den Dresdener Studienjahren stammenden Schilderung einer Schlacht, in der Altgermanisches und Mittelalterliches in freier, um geschichtliche Treue wenig sorgender Phantastik zusammengewoben ist, erkennt man im besonderen deutlich die Einwirkung der Schnorrschen Nibelungenkämpfe und der Kaulbachschen Hunnenschlacht (Abb. 2). Um so stärker empfand er die Kluft, die innerlich zwischen dieser Richtung und ihm bestand. Wichtiger als das Aufgebot großer Massen, als die äußere Darstellung war ihm die Vertiefung ins Seelische, das rein psychologische Interesse, und dieses vermochte er in jenen jungen Jahren nirgendwo stärker zu befriedigen als beim Studium der Eddalieder. Noch während seiner Arbeitszeit in Grosses Atelier zeichnete er eine Reihe von Kompositionen zum Wielandslied, zum Helgilied und zu der ergreifenden Schilderung von dem tragischen Ende des jungen Sinfiötli, des Sohnes Siegmunds, des Königs im Frankenlande. Von diesen Kompositionen hat sich noch eine erhalten: ein Karton, der

Abb. 10. Die letzte Jagd. Ölgemälde (1878).

Abb. 11. Abendstimmung. Nach einem Motiv aus Castellamare (1879—1880).

hatte sich den tödlichen Haß seiner Stiefmutter Borghild zugezogen, weil er ihren Bruder Gunnar bei der Werbung um dasselbe Weib erschlagen hatte. Bei dem Gelage zu Gunnars Begräbnis zwang Borghild den Stiefsohn, aus einem Horne vergifteten Mets sich den Tod zu trinken. Siegmund aber nahm die Leiche des Ermordeten in seine Arme und trug sie ins Weite bis an einen schmalen und langen Fjord, wo er einen Mann mit einem Boote traf, der sich erbot, ihn überzusetzen. Als Siegmund dann die Leiche in das Fahrzeug legte, verschwand alles. Nach der spätern Deutung dieser Sage ist der geheimnisvolle Fährmann Odin selber gewesen, der Stammvater des Geschlechts der Wölsungen, der die Leiche des Heldensprößlings nach Walhalla entführte. Den Augenblick, wo Siegmund mit der Leiche des Sohnes den Fährmann erblickt, hat der Künstler zur Darstellung gebracht. Auch bei dieser Komposition

den König Siegmund mit der Leiche seines Sohnes im Arme darstellt, nebst der für diese Gruppe angefertigten Modellstudie (Abb. 3 und 4). Sinfiötli oder Sinfuß ist der Einfluß Schnorrs unverkennbar, namentlich in der Haltung und in dem mächtigen Ausschreiten des Königs; daneben macht sich aber bereits eine eigen-

tümliche Größe der Auffassung und ein Streben nach tief innerlicher Charakteristik geltend, die freilich zunächst nicht weiter zur

rend der Absolvierung seiner militärischen Dienstpflicht bei den sächsischen Reitern, die in das Jahr 1875 fiel. Die eingehende

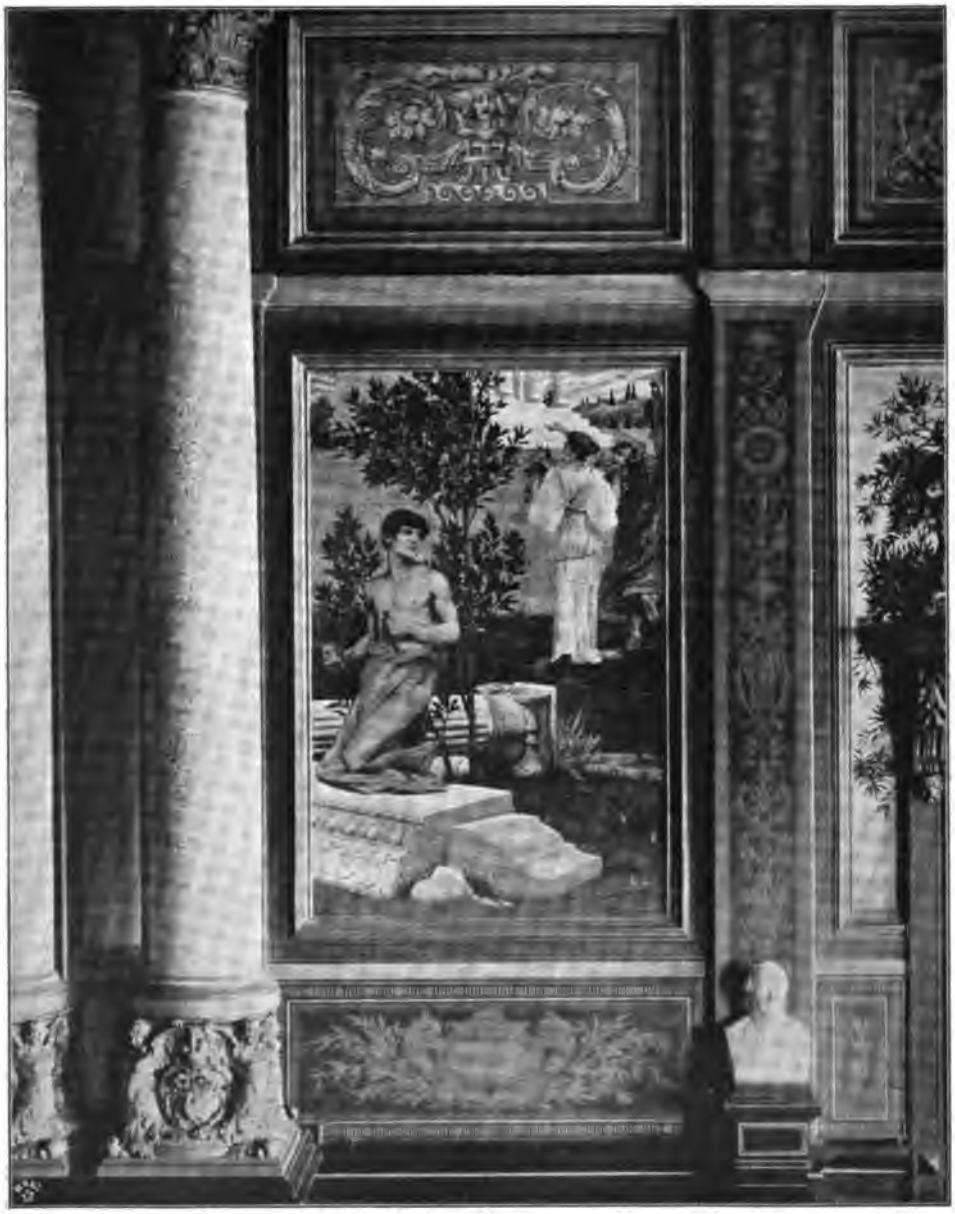

Abb. 12. Die Baukunst Griechenlands. Wandgemälde im Festsaal des Architektenhauses zu Berlin.

Entfaltung kamen, da neue Eindrücke des Künstlers diese ersten Ansätze wieder in den Hintergrund drängten.

Diese neuen Eindrücke empfing er während Beschäftigung mit Pferden rief eine leidenschaftliche Neigung zur Reiterei in ihm hervor, die ihm in seinem späteren Leben bei vielen Gelegenheiten sehr zu statten ge-

Abb. 18. Die Zeit der Pfahlbauten. Wandgemälde im Festsaale des Architektenhauses zu Berlin.

kommen ist, zunächst aber auf die Stählung seiner physischen Kräfte wie auf die Ausbildung seiner Willenskraft höchst vorteilhaft einwirkte. Ihr verdankte er es vornehmlich, daß er sich die für einen Freskomaler äußerst wichtige Fähigkeit aneignete, physische und geistige Kräfte zu gleichmäßiger Thätigkeit anspannen zu können und damit zu jener harmonischen Kraftäußerung zu gelangen, die wir besonders an den großen Meistern der Renaissance bewundern. Über der Pflege der körperlichen Kräfte wurde die Kunst nicht ganz vernachlässigt. Was ihn völlig ergriff, suchte der Künstler auch inter arma festzuhalten, namentlich wenn er zufällig eine landschaftliche Stimmung empfand, die mit einer seelischen im Einklang stand. So wirkte z. B. bei einem Besuche

Abb. 14. Die Baukunst der gotischen Zeit. Wandgemälde im Festsaal des Architektenhauses zu Berlin.

in Dresden, wo seine Seele unter dem Druck eines traurigen Erlebnisses stand, ein nebliger, gleichsam „thränenfeuchter“ Abend an der Elbe so mächtig auf ihn, daß er die Stimmung festhielt und sich aus ihr wie von selbst die Lösung der Trauer, das „Weinen“, in Gestalt eine über das Flußthal dahinschwebenden Frau mit großen Fledermausflügeln losrang (Abb. 5). Aus solch einer zufälligen Beobachtung, während einer Eisenbahnfahrt im ersten Frühling, die ihn an einer Reihe junger Birken vorüberführte, ist auch die bald darauf entstandene Zeichnung erwachsen, die unsere Abbildung 6 wiedergiebt. Es ist zugleich die erste aus einer Reihe von Zeichnungen, die flüchtige Ein-

Abb. 15. Die Kunst der Renaissance. Wandgemälde im Festsaale des Architektenhauses zu Berlin.

drücke wiedergeben, die der Künstler aus der Erinnerung festgehalten und in seiner Studienmappe unter dem gemeinsamen Titel „Reflexe" gesammelt hat. Solche Reflexe bilden die Grundlagen aller seiner Arbeiten. In die junge Frühlingsstimmung auf jener Zeichnung schien ihm eine Figur zu gehören, wie er sie im Vordergrund gegeben hat, ganz ohne bestimmte Bedeutung, nicht etwa als eine Allegorie, die seinem künstlerischen Wesen völlig fern liegt.

Während seiner Militärzeit trat auch ein Ereignis ein, das für seine weitere künstlerische Ausbildung entscheidend wurde.

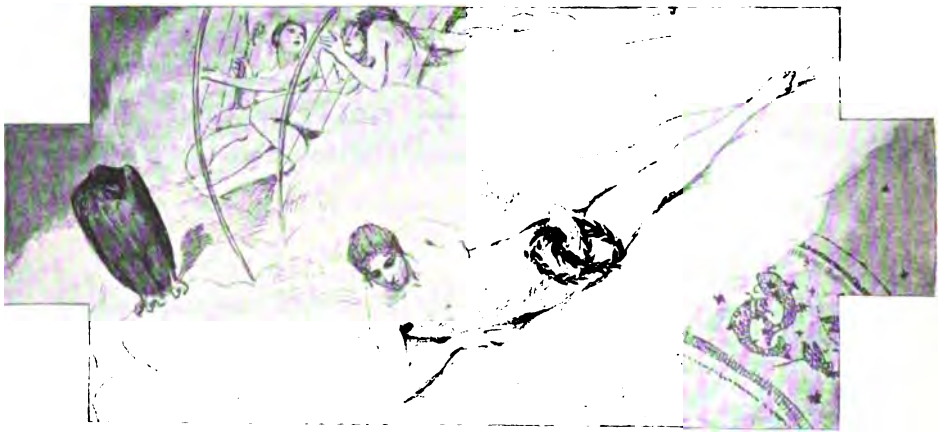

Abb. 16. Erster Entwurf zu dem Deckengemälde im Festsaale des Architektenhauses zu Berlin. (Rom 1879.)

Ein Zufall brachte ihm zum ersten Male ein Bild des großen Malkünstlers Karl Gussow zu Gesicht, der nach kurzer, glänzender Lehrthätigkeit an den Kunstschulen in Weimar und Karlsruhe im Herbst 1875 als Leiter einer Malklasse an die Kunstakademie in Berlin berufen worden war. Mit einem Schlage sah sich Prell aus seinen inneren Nöten gerissen. Jetzt hatte er den Meister gefunden, von dem jene Mittel der malerischen Darstellung zu erlangen waren, mit denen er seinen Gestalten erst den vollen Schein des Lebens geben konnte. Sobald er den Soldatenrock ausgezogen, eilte er nach Berlin und wurde von Gussow unter die Zahl seiner Schüler aufgenommen, die bald zu einem mächtigen Faktor in der Berliner Kunstentwickelung wurden und unter der Führung ihres Meisters in der Künstlerwelt wie im großen Publikum eine lebhafte Bewegung hervorriefen, die zu hitzigen Parteiungen führte. In einem Jahre rastloser Arbeit hatte Prell von Gussow soviel gelernt, daß er es wagen konnte, sich auf eigene Füße zu stellen. Mit tiefer Dankbarkeit gedenkt er des trefflichen Meisters, in dem er und sein Freund und Landsmann Max Klinger ihren einzigen Lehrer verehren, obwohl er ihnen geistig fern stand und seine Wege

Abb. 17. Ars victrix. Deckengemälde im Festsaale des Architektenhauses zu Berlin (1885).

nicht die ihrigen waren. Gussow selbst hat die hohen Erwartungen, die er durch seine eigenen Werke und durch seine Lehrthätigkeit rege gemacht hatte, nicht erfüllt. Nachdem er schon 1880 sein akademisches Lehramt niedergelegt, ist er 1892, durch wirkliche oder vermeintliche Kränkungen seines Ehrgeizes verstimmt, aus dem Berliner Kunstleben geschieden. Aber sein Wirken ist in den Arbeiten seiner zahlreichen Schüler lebendig geblieben; noch heute erkennt man die ehemaligen Schüler Gussows an der Art, wie sie die Lichter aufsetzen, an jedem Drucker, überhaupt an der ganzen Pinselführung.

Als sie zu Ende der siebziger Jahre mit ihren ersten Leistungen auf den Berliner Ausstellungen auftraten, gebärdeten sie sich im Vollgefühl ihrer frisch errungenen Kraft, die alles Frühere übertreffen zu können glaubte, etwas vorlaut und dreist. Nur Hermann Prell stimmte in diesen Ton, der zum Teil wohl auch in berlinischer Gemütsart begründet ist, so zu sagen in der Berliner Luft liegt, nicht ein. Von Hause aus eine vornehm gerichtete Natur fühlte er sich von den robusten Gestalten aus dem Berliner Volksleben, die die meisten Schüler Gussows grellfarbig in ungebührlicher Größe auf die Leinwand setzten, abgestoßen. Selbst Klinger hat diesem Hange zur Schilderung der trivialsten Wirklichkeit einmal in dem 1877 gemalten Bilde des einsamen „Spaziergängers" nachgegeben, der sich auf einer Wanderung über die Grenzen der äußersten Vorstadt hinaus plötzlich von vier drohenden Strolchen umringt sieht, die er sich durch seinen rasch hervorgezogenen Revolver vom Leibe zu halten sucht. In Prells schaffender Phantasie war für solche fragwürdigen Gestalten kein Platz. Um dieselbe Zeit, wo Klinger an diesem Bilde malte, weilten Prells Gedanken, unbekümmert um die realistischen Neigungen seiner näheren Freunde und Kunstgenossen, in der nordischen Sagenwelt. Eine Reihe von Zeichnungen, in denen er die Sage vom Zauberer Merlin behandelte, beschäftigte ihn vorzugsweise. Daneben traten aber auch bereits die Gestalten aus dem griechisch-römischen Mythus in den Vordergrund seines Interesses; zunächst freilich in Folge äußerer Anregung.

Abb. 18. Reflexe: Studie zum „Judas Ischarioth" (1883, s. Abb. 19).

Abb. 19. Judas Ischarioth (1886). In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Sein Vater hatte Ovids „Metamorphosen“ übersetzt, und diesen Übersetzungen wollte er einen künstlerischen Schmuck durch die Illustration der Hauptmomente verleihen. Es waren nur einfache Federzeichnungen; aber diese Darstellungsmittel genügten ihm vollauf, um seine damals gewonnene Kraft nicht bloß nach der zeichnerischen, sondern auch nach der malerischen Seite zu offenbaren. Eine Zeichnung wie z. B. die des Apollo, der, in tiefen Schmerz verloren, statt der leidenschaftlich verfolgten Daphne den Lorbeerbaum umfaßt (Abb. 7), war zur Zeit, als sie entstand, eine durchaus neue Erscheinung. Auch wenn sie in die Öffentlichkeit gekommen und beachtet worden wäre, hätte sie niemand verstanden. Eine völlig neue Anschauung der Landschaft spricht sich darin aus, und diese Anschauung hatte Prell gemeinsam mit Klinger aus dem Studium der japanischen Kunst, insbesondere ihrer landschaftlichen Malereien und kolorierten Holzschnitte, gewonnen, die um diese Zeit zuerst in Deutschland bekannt, aber nur erst von wenigen verstanden wurden. Prell war schon durch ein eigenes, dunkles Gefühl dazu gedrängt worden, die Natur als ein unteilbares Ganzes, Menschen und Landschaft im innigen Zusammenhang zu schauen, und in der japanischen Malerei fand er die Bestätigung für die Richtigkeit dieser Naturauffassung, die mit kindlicher Naivetät auch Wahrheitsliebe und Reinheit der Naturempfindung verband. Während Klinger, dem damals das Graphische viel näher lag als das Malerische, sich noch lange Zeit in dieser neuen Art, zu sehen und zu gestalten, gefiel, war für Prell diese Beschäftigung mit der japanischen Kunst nur ein Durchgangsstadium, wenn auch ein sehr anregendes und nachwirkendes; denn bald trat wieder ein neues Gestaltungsprinzip in den Kreis seines Schaffens.

Neben den Zeichnungen zu den Metamorphosen, die ihn bis 1879 beschäftigten (Abb. 8 und 9), forderten auch die Eindrücke, die er in unmittelbarem Verkehr mit der Natur empfing, ihr Recht. Was sich davon mit besonderer Schärfe einprägte, blieb oft noch zwei Tage lang so lebhaft, daß er es in Gouache- oder Temperafarben mit dem Pinsel ohne Mühe festhalten konnte. Nur mußte jedes Nachdenken dabei ausgeschlossen sein, und es durfte nur die

Abb. 20. Skizze zu dem Bilde: „Erster Frühling“ (1884).

Abb. 21. Abendgang (1885). Im Besitze des Herrn H. Eichorius in Leipzig.

Erinnerung unbewußt nachwirken. Sobald er zu denken begann, erschien ihm die Arbeit absichtlich und gequält, und sie wurde ihm bald so zum Überdruß, bis er den richtigen Ort wieder aufsuchte, wo sich dann die Stimmung von selbst einstellte. In einer solchen, vor der Natur empfundenen Offenbarung sah er dann das höchste Ziel seines Strebens, und er hat an Studien, die er nach so vertieften Eindrücken festgehalten, niemals etwas geändert.

Aus einem Erlebnis dieser Art ist auch 1878 sein erstes größeres Bild, „Die letzte Jagd" (Abb. 10) erwachsen. Während eines Rittes durch märkische Heide war er eines Tages mit seinem Pferde einen Sandabhang herabgerutscht, und daraus spann seine Phantasie das letzte Abenteuer eines Jägers in mittelalterlicher Tracht heraus, der, in seinem Jagdeifer den Hunden folgend, die dem Hirsch auf der Fährte sind, einem jählings aufklaffenden Abgrund zu nahe gekommen ist. Während die Hunde, die sich in den Hirsch verbissen haben, mit diesem in die Tiefe stürzen, sucht der Reiter vergebens sein sich hoch aufbäumendes Roß herumzureißen, im nächsten Augenblick wird auch ihn der Abgrund verschlungen haben. Wie der Künstler sein eigenes Abenteuer erlebt hatte, lag greller Sonnenschein über der Heide, und als er sich dann an die Arbeit zu seinem Bilde machte, ergab sich ihm bald die Notwendigkeit, daß er die Vorstudien im Freien, unter der unmittelbaren Einwirkung des Sonnenlichtes machen müßte, wenn er die empfangenen Eindrücke vollständig wiedergeben wollte. Das war die zweite Offenbarung, die neben den durch das Studium der japanischen Malerei empfangenen Anregungen entscheidend für sein Verhältnis zur Natur und ihrer Veranschaulichung durch die Kunst wurde. Seitdem ist das Malen nach Modellen in der freien Natur für ihn etwas Selbstverständliches geworden. Nur hat er zu jener Zeit von dieser Erkenntnis nicht so viel Aufhebens gemacht, wie einige Jahre später die „Freilichtmaler", die sich als stolze Entdecker vor ihren Kunstgenossen und dem verblüfften Publikum mit einer Übung brüsteten, die den italienischen Malern des fünfzehnten Jahrhunderts schon ganz geläufig gewesen war. Als jene modernen Freilichtmaler das Sonnenlicht und seine Wirkungen auf Menschen und Dinge noch so wiedergaben, daß diese wie mit Mehlstaub bestreut aussahen, hatte Prell diese Unbeholfen-

heiten des Anfängerstadiums längst überwunden.

Er war sogar auf dem Pfade, den die Modernen später ebenfalls einschlugen, noch weiter vorwärts gekommen. Nachdem ihm die japanischen Malereien den richtigen Weg für eine völlig naive Auffassung der Landschaft gezeigt, war er erst zum vollen Verständnis landschaftlicher Stimmungen gekommen. Nicht mehr in einem auf höchste Wirkung gespannten, drastischen Moment, wie in seinen ersten Schlachtenbildern, in

in das Gebiet gethan, auf dem seine ursprüngliche Begabung, das Gestalten im großen, bald zu voller Entfaltung gelangen sollte.

Als Thema für eine inhaltlich zusammenhängende Bilderreihe, die drei Wände des Saales schmücken sollte — die vierte, westliche ist die Fensterwand — war der Bestimmung des Hauses gemäß die Entwickelungsgeschichte der Baukunst in ihren Hauptepochen von ihren Uranfängen bis auf die neueste Zeit gegeben worden,

Abb. 22. Studie zur Madonna auf der „Ruhe auf der Flucht" (1883, s. Abb. 23).

einigen Zeichnungen zu Ovid und anderen Dichtern und in dem Bilde der „letzten Jagd", sah er das höchste und letzte Ziel künstlerischer Darstellung, sondern in der harmonischen Verbindung der landschaftlichen Stimmung mit der menschlichen Erscheinung in ruhigem Dasein. Diese neue Erkenntnis kam zum ersten Ausdruck, als sich Prell 1878 an einem akademischen Wettbewerb beteiligte, dessen Gegenstand die malerische Ausschmückung des Festsaales im Hause des Berliner Architektenvereins war. Es glückte ihm, den ersten Preis zu erringen und auch mit der Ausführung betraut zu werden, und damit war der erste Schritt

und gerade diese Aufgabe bot Prell die erwünschte Gelegenheit, seine Theorien von der auf Stimmung gegründeten Existenzmalerei, bei der alles Historische in den Einzelheiten wie in der Handlung vermieden wird, zu erproben. Daneben hatte er auch zu erwägen, wie die Darstellung an der Wand wirken sollte, die ganz andere Forderungen stellt als die Staffeleimalerei. Mit dem, was er bei Gussow gelernt hatte, war hier nichts anzufangen, darüber wurde er sich schnell klar. Aber auch das, was er von modernen Wandgemälden gesehen hatte, erschien ihm nicht der Nachahmung wert, weil er eingesehen hatte, daß die meisten der neuen

Abb. 23. Ruhe auf der Flucht (1888). Im schlesischen Museum der bildenden Künste zu Breslau.

Abb. 24. Keller: Begräbnis (1885).

Wandgemälde, die nach dem Niedergang der Schule des Cornelius entstanden waren, nichts anderes als vergrößerte Staffeleibilder sind. Wandmalereien aus der Renaissancezeit und aus früheren Zeiten hatte er damals noch nicht kennen gelernt. Aber

Abb. 25. Sitzungssaal im Rathause zu Worms.

Abb. 26. König Heinrich IV. und die Bürger von Worms. Wandgemälde im Rathause zu Worms.

UNIV. OF MICH

auch wenn er sie bereits gekannt hätte, würden sie ihm nur wenig Nutzen gebracht haben, weil seine Kunstanschauung auf anderem Boden stand. Schon in Dresden, wo doch die Schätze der Gemäldegalerie reichliche Gelegenheit dazu geboten hätten, hatte er empfunden, daß das Studium der alten Kunst, wenn es ihm auch einen hohen ästhetischen Genuß gewährte, ihn nur wenig förderte. Jetzt plötzlich vor die praktische Lösung einer großen Aufgabe gestellt, machte er in seiner Not allerlei Versuche, bis er endlich das Richtige gefunden zu haben glaubte, indem er sich entschloß, die Darstellungen als eine Art Flächenornament in großen Kontrasten der Lokalfarben zu behandeln, und als gereifter Künstler hatte er später die Freude, zu sehen, daß dieser Grundsatz richtig gewesen war. Noch fehlte aber eines: das Flächenbild mußte so erweitert und vertieft werden, daß sich dem Beschauer die Illusion aufdrängen mußte, nicht eine flache Darstellung, sondern einen vertieften, mit plastischen Figuren belebten Raum vor sich zu sehen. Wie das zu erreichen war, lernte Prell erst in Rom kennen, wohin er sich vor dem Beginn der Ausführungsarbeiten begab, um dort zunächst die Technik der Freskomalerei zu studieren, an den Denkmälern sowohl wie im Verkehr mit italienischen Praktikern, unter denen sich noch die alten Überlieferungen erhalten hatten.

Für die Ausführung der Bilder im Festsaale des Architektenhauses war nämlich Freskotechnik bestimmt worden, weil die Kosten aus einer von der Berliner Kunstakademie verwalteten Stiftung des Freiherrn von Biel auf Kalkhorst in Mecklenburg zur Förderung der Freskomalerei bestritten werden sollten. Freilich nur zu einem Teil; einen anderen steuerte die preußische Staatsregierung bei, und hierbei ist, wie bei allen neueren Monumentalmalereien in Preußen, mit Dank und Anerkennung der fördernden Teilnahme und anregenden Mitarbeit des damaligen Dezernenten für Kunstangelegenheiten im Kultusministerium, des Geheimen Rats Max Jordan zu gedenken, der in edler Begeisterung die Werke des Cornelius und der Seinen in der seiner Leitung unterstellten Nationalgalerie zu sammeln und ihre in den Anfängen stecken gebliebenen, auf die Wiederbelebung der Freskomalerei gerichteten Bestrebungen zu neuem Leben zu erwecken suchte. Er wies auch Prell zunächst auf die litterarischen Quellen hin, aus denen er sich Rat holen konnte, auf Plinius und Vitruv, auf den Mönch Theophilus, der uns über alle Kunsttechniken des Mittelalters unterrichtet hat, und den Italiener Cennini, in dessen Traktat über Freskomalerei und Temperamalerei die von Giotto und seinen Schülern geübte Technik überliefert worden ist, auf Vasari, Lomazzo und den Jesuitenpater Andrea Pozzo, dessen schwülstige Decken- und Kuppelmalereien ebenfalls noch in der guten alten Technik ausgeführt worden sind, von der er in seinen theoretischen Schriften zu berichten weiß.

Diese Beschäftigung mit den litterarischen Quellen, die noch bis zum Jahre 1700 das Fortleben der alten Technik erkennen ließen, brachten Prell auf den Gedanken, daß wenigstens die Spuren davon in Rom noch vorhanden sein müßten, und in dieser Vermutung hat er sich auch nicht getäuscht. Daß die Freskomalerei das vollkommenste Ausdrucksmittel für die in ihm wühlenden Gedanken sein würde, hatte er selbst schon erkannt, bevor die Aufgabe an ihn herangetreten war. Um so eifriger machte er sich an die Erlernung der Technik, und dieses Ziel war ihm eigentlich das erste und einzige, als er 1879 zum erstenmale Rom sah. Aber es ist ihm so ergangen, wie allen anderen kunstbegabten und kunstbegeisterten Menschen, die zum erstenmale den überwältigenden Zauber jener Stätte empfangen, auf der gewaltige Kunstschöpfungen des Altertums und der Neuzeit so eng nebeneinander stehen wie nirgendwo anders. Hinter den mächtigen Eindrücken, die auf Prell einstürmten, traten die auf die Erlernung einer neuen Technik gerichteten Absichten zunächst zurück. Das Schauen und Genießen war das erste, und ganz im Gegensatz zu Overbeck, Cornelius und ihren Gesinnungsgenossen, die von dem Studium der alten Meister alles Heil erwarteten, stürzte sich Prell auf die Natur. Die Fresken Raffaels und Michelangelos im Vatikan sind ihm damals viel weniger bedeutungsvoll erschienen, weil sie ihm etwas durchaus Fremdartiges waren, mit dem er sich zunächst noch nicht befreunden konnte. Das Verständnis für die italienische Freskomalerei des fünf-

Abb. 27. Bischof Burckard. Glasfenster im Saale des Rathauses zu Worms.

zehnten und sechzehnten Jahrhunderts ist ihm erst später aufgegangen, und dann hat er auch erkannt, daß das Ziel, das ihm bei seiner ersten Romreise dunkel vorschwebte, schon von den alten florentinischen Meistern erreicht worden war.

Ohne fremde Hilfe gelangte er auch in den ersten Lehrjahren in Rom zu diesem Ziele, aber erst nach einer angestrengten Thätigkeit von anderthalb Jahren. Viele Monate verwendete er darauf, die Eindrücke, die Landschaft und Menschen auf ihn machten, zu verarbeiten, nicht etwa in gemalten Studien und Skizzen, sondern nur im Inneren seines Empfindens, aus dem sich langsam die Erkenntnis seines noch nicht ganz klar gewordenen Wollens losrang. Allmählich ging seinen erstaunten Blicken die Logik, das Gesetzmäßige, das Notwendige in dieser Natur und in dieser Menschenrasse auf, deren Studium ihn zu den Wurzeln der antiken Kunst führte. Jetzt bildete sich in ihm auch das Gefühl für das Räumliche aus, die Überzeugung, daß ein Bild ein Stück Welt sein müsse, daß Malerei an der Wand wie auf der Leinwand eigentlich Aufhebung der Fläche bedeute. Damit gewann er zunächst eine sichere Grundlage, die sich während seines ganzen späteren Schaffens bewährt hat. Wenn er damals vielleicht in dieser Erkenntnis eine völlig neue Offenbarung gesehen hat, die für ihn sogar eine revolutionäre That, den Bruch mit der Überlieferung der beiden letzten Jahrhunderte, mit den Prinzipien des Helldunkels und der linearen Komposition bedeutete, so hat er später, als er mit den italienischen Freskomalereien des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts vertrauter geworden war, wohl erkannt, daß ihn nur ein glücklicher Instinkt auf denselben Weg geführt hatte, den viele andere vor ihm schon mit größtem Erfolge betreten hatten. Dieser Weg war aber damals verschüttet, und ihn wiedergefunden zu haben, ist das Verdienst Prells.

Auch das Malen in freier Natur wurde für ihn in Rom noch mehr als früher zu einer unabweisbaren Notwendigkeit, die sich freilich nicht so leicht durchsetzen ließ. Das Malen im Atelier war ihm unmöglich geworden, nachdem er einsehen gelernt hatte, daß der Mensch in seinem Verhältnis zur Landschaft nur im Freien studiert werden könnte. Der Begriff der Freilichtmalerei war inzwischen schon in vielen Köpfen ent-

Abb. 28. Tischkarte (1885).

Abb. 29. Sanktuarium (1886).

ſtanden, und man hatte verſucht, ihn auch praktiſch zu erproben. Aber die Schwierigkeiten, die die Maler dabei zu überwinden hatten, namentlich wenn ſie nach unbekleideten Modellen im Freien malen wollten, waren zu groß, und die erſten Mißerfolge ſchreckten viele begeiſterte „Freilichtmaler" entweder ganz von weiteren Verſuchen ab oder brachten ſie auf den Ausweg, ſich Glashäuſer in Gärten bauen zu laſſen, in denen ſie wenigſtens ungeſtört malen konnten, wenn auch damit noch lange nicht das letzte Ziel erreicht wurde. Auch Prell hat bei ſeinen erſten Verſuchen mit der Modellmalerei im Freien üble Erfahrungen gemacht. Wo er ſich mit ſeinen nackten Modellen blicken ließ, wurde er bald unmöglich, und einmal, als er ſich in einem ſtillen, entlegenen Weingarten bei Caſtellamare zum Malen mit ſeinen Modellen niederließ, jagte ihn die geiſtliche Autorität in Geſtalt eines Biſchofs aus dem Paradies, das er ſich für ſeinen Kunſtbetrieb auserkoren hatte. Aus dieſer Zeit ſtammt die Studie, die Abbildung 11 wiedergibt.

Trotz dieſer Störungen gelang es ihm aber doch, ſchon bei ſeinem erſten Aufenthalte in Rom über das Weſentliche ins Reine zu kommen. Er empfand den Gegenſatz zwiſchen der Geſchloſſenheit und Klar-

heit der Form einerseits und dem Raum andererseits mit voller Stärke, und an die Stelle des in der Schule gepflegten anatomischen Interesses an der menschlichen Gestalt trat das Gefühl für das Organische. Damit war die Grundlage für Prells fernere künstlerische Entwickelung gegeben, war die Triebkraft entdeckt, die ihn seitdem völlig beherrscht hat.

Ein Jahr hatte Prell gebraucht, um die empfangenen Eindrücke zu verarbeiten sollte. Für eine klare Beantwortung dieser Frage war Prell damals noch nicht reif genug. Er hat erst später eingesehen, daß diese Frage nicht rein theoretisch, sondern nur durch die Architektur entschieden werden kann, mit der es die Wandmalerei jeweilig zu thun hat. Aus nunmehr zwanzigjährigen Erwägungen und Erfahrungen ist er zu folgenden Fundamentalsätzen gekommen, nach denen er selbst gearbeitet hat. Wenn sich die Erhaltung der Wand tektonisch

Abb. 80. Pinien am Meer.

und sich wenigstens einige Klarheit über das Wesen der Wandmalerei im Gegensatz zur Staffeleimalerei zu verschaffen. Zu einer völligen Klärung ist er freilich erst im Laufe der Jahre, zumeist wohl nach seiner eigenen praktischen Erfahrung gekommen. Aber schon damals, als die Wandgemälde für das Berliner Architektenhaus in Angriff genommen werden sollten, wurde die Kardinalfrage erörtert, ob die Wandmalerei die Fläche betonen müßte, also nur flach wirken sollte, oder ob sie die Wand scheinbar durchbrechen und dadurch die Illusion eines neuen Raumes hervorrufen gebietet, wie in der Zeit des romanischen Stils und der Frühzeit der Gotik, so ist die Flachdarstellung gerechtfertigt und notwendig. Dient die Wandfläche aber nur zur Ausfüllung einer Architektur von Säulen, Pilastern und Gebälk, die sich auch ohne die Unterstützung der Wand tragen würden, wie in der ganzen Renaissancezeit, so darf die Malerei ihr volles Recht in Anspruch nehmen, indem sie den scheinbaren, idealen Raum hinter der Mauer schafft und ihn dadurch zu einer ganzen Welt erweitert.

Nach diesen grundsätzlichen Unterscheidungen zerfällt also die Wandmalerei in

Abb. 81. Leopold von Dessau und die Annaliese.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

zwei scharf getrennte Arten, in Dekoration und monumentale Kunst. Die flache, dem Ornament zuneigende Malerei, wie künstlerisch sie auch in Erfindung und Ausführung sein mag, dient der Wand und ist deshalb Dekoration. Dagegen bedeutet die monumentale Malerei, mag sie sich auf der Wand oder auf der Tafel bethätigen, immer Auflösung und Vertiefung des Raums, Plastik der Figuren und Illusion wirklicher Existenz im Raum. Nur hierin kann sie alles geben, was sie hat, wird sie die Figuren darin wirklich leben. Durch diese Empfindung wird der Eindruck hervorgerufen, als ob ein Saal, der mit solchen Wandgemälden geschmückt ist, sich ins Unendliche erweitere, und darin liegt das Geheimnis der Künstler der Renaissancezeit, die aus verhältnismäßig kleinen Räumen Prachtsäle von höchster monumentaler Wirkung geschaffen haben. In der Barockkunst wurde diese Fähigkeit bei Decken- und Kuppelmalereien dann noch weiter gesteigert, bis die Gläubigen beim Aufblick

Abb. 32. Bellum paro, pace gaudeo.
Skizze zum Aquarell für das Kaiser Wilhelm II. überreichte Album der Berliner Künstler.

zur großen, selbständigen Kunst. Daß diese Täuschung nicht bis zum völligen Ersatz der Wirklichkeit getrieben wird, wie bei den Panoramen und im Panoptikum, daß sie immer ein ideales Spiegelbild der Wirklichkeit bleibt, dafür sorgt auch bei größter Raumvertiefung die Fläche selbst. Eine wirkliche Landschaft dem Beschauer vorzutäuschen, wäre ein ganz unkünstlerisches Unternehmen. Nur die Einbildung einer wirklichen Landschaft soll in der Phantasie des Beschauers angeregt werden. Er soll im Geiste in dieser Landschaft wandeln und zu dem Glauben kommen, als ob zu dem Innern der Kirchenkuppeln wirklich den Himmel offen zu sehen glaubten. Daß dieser höchsten Ausbildung der Raumillusion in der Wandmalerei bald der Verfall folgte, erklärt sich aus der Ohnmacht der Nachfolger, die die Täuschung nicht mehr überbieten konnten. Indem sie die Illusion noch durch Mitwirkung der Plastik, durch die Anfügung von einzelnen Gliedmaßen und Gewandteilen an die in der Höhe schwebenden, gemalten Figuren, zu steigern suchten, haben sie sie gerade zerstört. Das Kunstwerk hörte auf, und es begann das Herabsinken dieser Kunst zu

der gemeinen Wirklichkeit der greifbaren Panoramenmalerei.

„Ohne größte Wahrheit keine größte Kunst", das war der Fundamentalsatz, der sich aus allen Betrachtungen über alte Wandmalereien und ihr Verhältnis zur Natur für Prell herausschälte. Während seines ersten römischen Aufenthalts fügte er sich dieser Erkenntnis nur schwer und langsam. Noch begnügte er sich damit, die anfangs platt gedachten Bilder für das Architektenhaus in sich zu modellieren, und erst als er sich in Berlin an die Arbeit machte, ging ihm aus der Fülle der gesammelten Beobachtungen jene Erkenntnis in voller Klarheit auf.

Die letzte Zeit seines Aufenthalts in Rom wurde nur praktischen Studien gewidmet. Was von Resten alter Freskomalereien in Rom und Pompeji zu finden war, wurde eingehend untersucht. Einfache Maurer wußten noch allerlei über die Vorbereitung der Wand für die Freskomalerei, und um vollends in die fremde Technik einzudringen, half Prell ausübenden Malern bei ihren Arbeiten in Kirchen. Aber ihr Verfahren, das sich von der Sorgfalt der Alten weit entfernt hatte, erschien ihm weder systematisch genug noch für seine Ziele ausreichend. Immerhin erkannte er, worin die Mängel dieser Künstler lagen, und als ihm Ludovico Seitz, ein Schüler von Cornelius und Overbeck, der 1875 begonnen hatte, die Deckengewölbe der römisch-katholischen Nationalkirche der Deutschen, Santa Maria dell' Anima, mit Fresken zu schmücken, die Erlaubnis gab, seine gewonnenen Erfahrungen in seiner Weise praktisch zu erproben, hatte Prell wenigstens eine handwerkliche Grundlage gewonnen, auf der sich in der Heimat weiter bauen ließ.

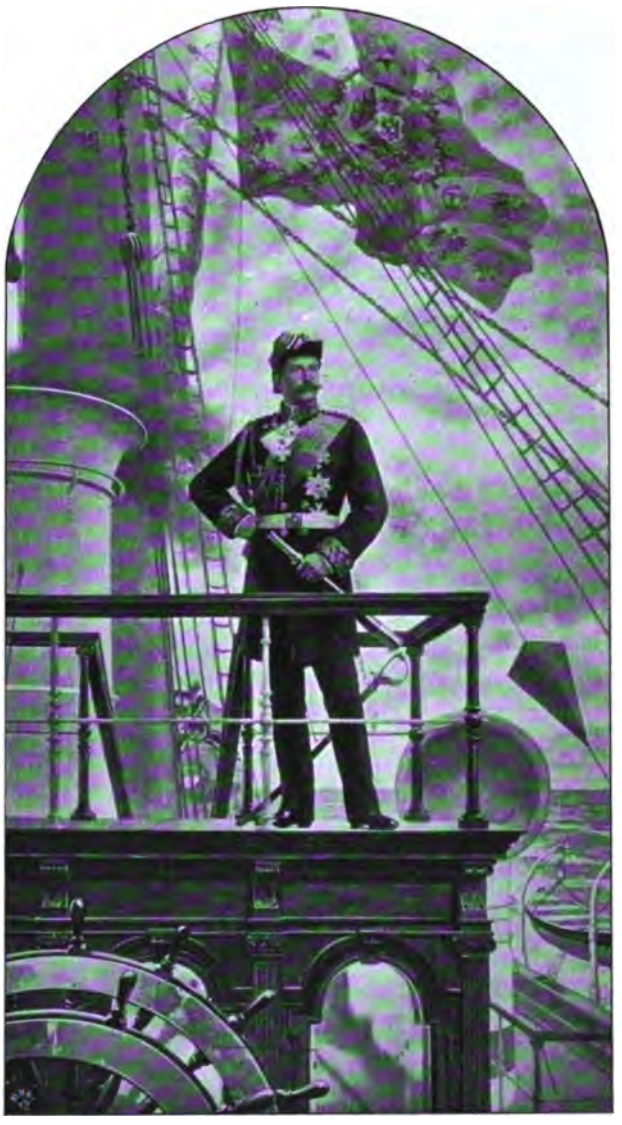

Abb. 33. Kaiser Wilhelm II. (1889). In der Marine-Akademie zu Kiel. (Photographie-Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Unter den damals in Rom weilenden deutschen Künstlern waren es besonders Clemens von Pausinger und der Bildhauer Arthur Volkmann, an welche sich Prell enger anschloß. In ihnen hatte er gleichstrebende Gesinnungsgenossen gefunden, und durch sie wurde er in den kleinen Kreis eingeführt, der sich um Hans von Marées gebildet hatte, einen auf die höchsten Ziele gerichteten,

mit mächtiger Phantasie begabten, aber fast völlig unproduktiven Künstler, der aber trotzdem Jahrzehnte hindurch auf die Künstler, die ihm während ihres Aufenthaltes in Rom näher treten durften, einen starken Einfluß geübt hat. Sie alle sprechen und unter ihnen auch Prell mit dem Ausdrucke höchster Verehrung und Bewunderung von ihm. Der Zauber, den er auf sie ausgeübt, ging aber nicht von seiner Kunst, sondern nur von seiner Persönlichkeit aus. Als sein künstlerischer Nachlaß, so ziemlich alles, was er jemals ausgeführt und auszuführen begonnen hat, nach seinem Tode, zuerst in München, öffentlich ausgestellt wurde, wollte das Bild, das man sich danach von seiner künstlerischen Bedeutung zu machen hatte, nicht mit den begeisterten Lobpreisungen stimmen, die über ihn von Rom nach Deutschland gekommen waren. Was er vollendet hatte, war in der Farbe und in der Grundstimmung von den Venezianern abhängig, und was er geplant hatte, bewegte sich in den Bahnen Signorellis und Michelangelos. Prell war einer der wenigen, wenn nicht der einzige, der ihn in Rom richtig beurteilen lernte, wie sehr ihn auch seine Gedankenfülle, der mächtige Schwung seiner Phantasie und die eigenartige Tiefe seiner Kunstanschauungen anfangs anregten. „Mehr Prinzipien als lebendiges Sehen pflegend, mehr Sokrates als Apelles“ — in dieser knappen, aber treffenden Charakteristik hat Prell sein Urteil über Hans von Marées zusammengefaßt, das später, als die Werke des Künstlers endlich weiteren Kreisen bekannt wurden, seine volle Bestätigung gefunden hat. Die unablässige Gedankenarbeit ließ Hans von Marées zu keinem Entschluß, zu keiner künstlerischen That kommen, und darin erkannte Prell rechtzeitig eine Gefahr für sich, weshalb er sich bald wieder von jenem Kreise trennte, obwohl dieser noch dadurch eine besondere Anziehungskraft erhielt, daß Böcklin bei seinen häufigen Besuchen von Florenz aus der verehrte Gast dieses Kreises war.

Im Frühjahr 1880 kehrte Prell nach Berlin zurück, und alsbald ging es an die Arbeit im Architektenhause. Da stellte es sich denn zunächst heraus, daß die Kartons zu den Wandbildern, die in Rom übrigens nicht sonderlich gefördert worden waren, für die Ausführung, wie sie jetzt dem Künstler als höchstes Ziel vorschwebte, nicht mehr genügten. Alle Kartons mußten in höchster Eile und an der Wand neu gezeichnet werden, und dabei ging erst dem Künstler das richtige Verständnis für die Proportion, namentlich für die Größenverhältnisse der Figuren zum Raum auf. Er sah ein, wie verkehrt es war, den Figuren bei solchen Monumentalmalereien ein überlebensgroßes Maß zu geben, und wie richtig die alten Meister gehandelt hatten, indem sie unter die Lebensgröße herabgingen. Wir wissen nicht, ob sie dabei rein instinktiv gehandelt haben oder ob diese Größenbestimmung aus künstlerischen Erwägungen hervorgegangen ist. Wahrscheinlich ist das erstere. Jedenfalls haben sie den Erfolg gehabt, daß ihre Figuren größer erscheinen als sie in Wirklichkeit sind und daß sie trotzdem in voller Harmonie zum Raume stehen. Aus der Notwendigkeit, zwischen Raum und Menschen ein richtiges Verhältnis zu finden, hat sich wohl auch jene Größenbestimmung entwickelt. Als dann die Künstler des sechzehnten Jahrhunderts in ihrem Drange, alles größer und mächtiger zu gestalten als es bisher geschehen war, zunächst die Figuren naturgroß darstellten und dann zum Überlebensgroßen, zuletzt zum Kolossalen übergingen, zerstörten sie allmählich die Illusion der Wirklichkeit. Denn der Mensch, der die mit solchen Wand- und Deckenbildern ausgestatteten Räume betrat, verlor das Maß zwischen sich und den gemalten Figuren, und bald richtete sich eine Scheidewand zwischen Natur und Kunst auf, die schließlich den Menschen das Verweilen in solchen Räumen unbehaglich machte. Unwillkürlich ist der Mensch dazu gelangt, immer sich selbst als Maßstab aller Dinge zu setzen.

Nicht geringere Schwierigkeiten als das rein Künstlerische bereitete das Technische, als Prell seine ersten Versuche damit machte. Das erste Bild, das die Baukunst Ägyptens zu veranschaulichen hatte, mußte dreimal von der Wand herabgeschlagen werden, ehe es den Künstler befriedigte, und bei anderen Bildern erlitten wenigstens noch einzelne Teile dasselbe Schicksal. Aber wie der Künstler während seiner Arbeit innerlich reifte, so entwickelte sich auch allmählich das Verstehen und die planvolle Verwendung der Technik für die neuen Zwecke. Sein oberster Lehrmeister war dabei der äußere

Abb. 84. Kaiser Wilhelm II. (1891). Im Besitze des Grafen von Hochberg.

Zwang. Die Notwendigkeit, die Arbeit ausführen zu müssen, erzeugte endlich das Können, und im Frühherbst 1882 war das Werk vollendet, freilich nur so weit die Wandmalereien in Betracht kamen. Denn während der Arbeit erweiterte sich wiederum der Gesichtskreis des Künstlers beträchtlich. Sein Sinnen war jetzt auf die einheitliche monumentale Gestaltung eines ganzen Raumes gerichtet, und dazu gehörte neben den Wandbildern auch die Ausmalung der Decke. Bei den beschränkten Mitteln war es vorläufig nur noch möglich, die oberen Wandfelder ornamental zu behandeln. Das Deckenbild, das die ganze Bilderreihe zu einem idealen Abschluß gebracht hat, wurde erst 1885 vollendet, nachdem die preußische Staatsregierung noch 6000 M. für diesen Zweck bewilligt hatte.

Die Anordnung der elf Bilder, die die Hauptepochen in der Geschichte der Baukunst, nicht durch historische Darstellungen mit bestimmten Persönlichkeiten, sondern durch landschaftliche Stimmungsbilder in Verbindung mit Architektur darstellen, war durch die sechs Säulenpaare an den drei zu bemalenden Wänden und die vier Thüren, welche die Wände durchbrechen, bedingt worden. Vier Bilder sind in kleineren Abmessungen gehalten als die übrigen, weil sich die Thüren unter ihnen befinden. Die Reihe beginnt an der Südwand mit einem Blick auf die Baukunst Ägyptens. In einsamer, von dem gestirnten Himmel überspannter Sandwüste sieht man den Kopf einer Kolossalstatue zwischen Tempeltrümmern liegen. Eine mit gelben Gewändern bekleidete Frau, vielleicht die Mondgöttin, die einmal ihre Himmelsbahn verlassen hat, betrachtet, in staunendes Sinnen verloren, den Koloß. Über der Thür daneben ruht Orpheus, der in diesem Zusammenhang die Harmonie, das oberste Gesetz der Baukunst, versinnlicht. Wie er sein Saitenspiel rührt, bezähmt er die Tiger, die sich ihm nahen, zur Sanftmut, und Genien fügen Stein zu Stein, bis die schlanke Säule emporwächst. Die Säule ist das bedeutsamste Glied des griechischen Tempelbaues, und diesem edelsten Gebilde der antiken Baukunst gilt das nächste Bild (Abb. 12). Ein junger Bildhauer, der an dem zierlichen

Abb. 35. Crepuscula (Ankunft in den elysäischen Feldern). Aquarell.

Eierstab eines Architravs meißelt, hält in seiner Arbeit inne, um sich nach zwei Jungfrauen umzublicken, die mit Blumenopfern dem Tempel zueilen, dessen Stufenbau in dem hochansteigenden Gelände des Hintergrundes sichtbar ist. Im vierten Bild wird die üppigste Blüte der Architektur des Altertums durch eine prächtige Forum-Anlage veranschaulicht, deren Werden ein vornehmer Römer besichtigt, dem der ausführende Architekt den Plan vorlegt

Auf der gegenüber liegenden Nordwand hat der Künstler die Hauptentwickelungsstufen der Baukunst des Abendlandes bis zum Ausgang des Mittelalters dargestellt. In dem ersten Bild dieser Reihe werden die Anfänge der Baukunst an einem Pfahlbau demonstriert, auf den sich der Besitzer und Erbauer zugleich gerettet hat, um auf diesem sinnreichen Erzeugnis seiner baukünstlerischen Erfindung den Nachstellungen eines Seeungetüms zu entgehen (Abb. 13). Was immer noch eine Streitfrage der Gelehrten bildet, die erste Ursache der Pfahlbauten in deutschen und schweizerischen Binnenseen, hat der Künstler mit raschem Griff und keckem Humor entschieden. Diese humoristische Auffassung war zur Zeit, als das Bild gemalt und gesehen wurde, bei einer Freskomalerei, von der man doch immerhin nur Feierliches oder Ernstes erwartete, etwas ganz Ungeheuerliches und Unerlaubtes. Auch der Verfasser dieser Zeilen gehörte damals zu denen, die diese groteske Episode inmitten einer Reihe ernster Darstellungen befremdlich fanden und diese Empfindung nicht verhehlten. Da es niemals zu spät ist, einen Irrtum einzugestehen, müssen wir jetzt bekennen, daß Prell damals auf dem richtigen Wege gewesen und daß es nur zu bedauern ist, daß er später zur Entfaltung seines Humors nur sehr selten Gelegenheit gehabt hat, eigentlich nur in kleinen scherzhaften Improvisationen für Feste, die aber genügend zeigen, welch ein reicher Schatz von Humor bei ihm noch ungehoben ist.

Abb. 36. Perseus. Nach einer Zeichnung.

Eine humoristische Note anzuschlagen, war Prell durch die Bestimmung des Festsaales berechtigt, in dem oft auf ernste Arbeit frohe Feste, auf fachwissenschaftliche Vorträge und Erörterungen auch Vereinssitzungen folgen, in denen ungebundener Frohsinn die Herrschaft führt. Wir haben uns allmählich gewöhnt oder sind eigentlich erst durch Cornelius und die Seinen gewöhnt worden, mit dem Begriff der Monumentalmalerei auch den eines strengen, unverbrüchlichen Ernstes zu verbinden. Bei kirchlichen Malereien ist diese Verbindung selbstverständlich, bei profanen Wandmalereien haben aber auch schon die Künstler der Frührenaissance den ernsten Grundzügen heitere Episoden zugesellt, bis zuletzt Ernstes und Heiteres zu einem festlichen Akkord zusammenklang. Als dann wieder die Barock- und Rokokokunst das Ernste, wenn es nur irgend möglich war, ganz fallen ließ und sich nur noch in Schilderungen heiterer Lebenslust erging, die endlich in üppigen Sinnenkultus und frivolen Übermut umschlugen, trat eine Gegenbewegung ein, die wieder zu klösterlicher Strenge und Enthaltsamkeit führte. Wer, wie Prell, unmittelbar von dem Jungbrunnen gesunder Naturanschauung gekommen war, durfte sich wohl getrauen, wieder den rechten Ausgleich zwischen den Extremen zu finden.

Vielleicht war der grotesk-humoristische Eindruck, den der zottige Pfahlbaubewohner macht, nicht einmal vom Künstler beabsichtigt. Er wollte wohl nur möglichst eindringlich die Schrecken schildern, denen die Menschen auf dieser frühen Kulturstufe ausgesetzt waren, einerseits immer von der Wut der Elemente, andererseits von den tückischen Ausgeburten der Tiefe bedroht. An dieses stürmische Präludium der Baukunst schließt sich unmittelbar eine friedvolle Idylle. In dem benachbarten Wandfelde über der Thür thront die Madonna mit dem Kind auf dem Ringturm einer Burg, als die Repräsentantin des Mittelalters überhaupt und im besonderen als die Schutzherrin der kirchlichen Baukunst des Mittelalters. Die romanische Epoche der mittelalterlichen Baukunst veranschaulicht dann auf den nächsten Bildern der Kreuzgang eines Klosters, in welchem ein Mönch an einem Wandgemälde auf Goldgrund arbeitet, während ein anderer ihm zuschaut, die gotische Bauperiode das Richtfest eines Doms, von dessen Dach der oberste Werkmeister das Glas, aus dem er zur Bekräftigung seines Weihespruchs getrunken hat, unter dem Jubel der Bauleute herabwirft (Abb. 14).

Abb. 87. Orpheus' Tod (um 1888). Nach einer Zeichnung.

Die Ostwand des Saales wurde der modernen Baukunst gewidmet. Hier bot sich zwischen zwei schmalen eine breite Wandfläche, die der Künstler zur Verherrlichung jener goldenen Zeit benutzt hat, in der alle Künste zu gleichmäßiger Entfaltung und zu den höchsten Offenbarungen ihrer Kräfte gelangt sind. Als gottbegnadete Herrscherinnen thronen die drei Künste in

Abb. 89. Musenhof der Lipsia. Skizze zu einem Wandgemälde für das Buchhändlerhaus zu Leipzig.

Abb. 39. Hauschronik (1888).

schwesterlicher Gemeinschaft vor einer Marmorwand, über der Cypressen, Pinien und antike Marmorbilder emporragen (Abb. 15). In den drei Vertreterinnen der Künste hat Prell zugleich die drei vornehmsten Kunstvölker des sechzehnten Jahrhunderts versinnlicht: in der Malerei die keusche italienische Frührenaissance, in der Skulptur die keck um sich blickende Beweglichkeit der Franzosen und in der die Schwesterkünste umfassenden Architektur die Universalität des deutschen Geistes. Dadurch aber, daß er diesem Bilde, in welchem die ganze Reihe nicht nur inhaltlich, sondern auch künstlerisch ihren Höhepunkt gefunden hat, einen landschaftlichen Hintergrund italienischen Charakters gab, wollte er mit Nachdruck auf das Land weisen, von welchem die moderne Kunst ihren Ausgang genommen hat. Daß diese drei Frauengestalten eigentlich abstrakte Begriffe versinnlichen sollen, kommt dem Beschauer gar nicht zum Bewußtsein — so sehr wird er durch das Wesen, durch das scharf ausgeprägte Temperament jeder einzelnen gefesselt, daß er ein Abbild wirklichen Seins in einer italienischen Villa der Renaissancezeit vor sich zu sehen glaubt.

An dieses Mittelbild schließt sich rechts eine Partie aus einem Parke der Rokokozeit an, in dem eine Nymphe in Gesellschaft eines Panisken auf einem Rocaillebrunnen ruht. Das Bild zur Linken, das durch die unterhalb durchführende Eingangsthür etwas beschränkt wird, schließt die Reihe mit einem Hinweis auf die Aufgaben der

Abb. 40. Hauschronik (1888).

neuzeitlichen Baukunst ab. Ein moderner Architekt hat sich, seine Cigarette rauchend, neben einem Berge von Plänen und Bauzeichnungen niedergelassen, — vermutlich eine satirische Anspielung auf die Bevormundung der frei schaffenden Kunst durch die Büreaukratie und auf die Umständlichkeit des modernen Konkurrenzwesens. Von rechts schleppen Gnomen eine Kaiserkrone herbei, und links sieht man, halb durch Rauchwolken verhüllt, die Eisenkonstruktion einer Bahnhofshalle.

Einen ersten Entwurf zu dem Deckenbilde hatte Prell schon 1879 in Rom gezeichnet. Wenn man ihn (Abb. 16) mit der 1885 in Temperafarben erfolgten Ausführung (Abb. 17) vergleicht, erkennt man am deutlichsten die Wandlung, die während dieser Sturm- und Drangperiode in Prells Kunst vorgegangen ist, wie aus dem mühsam Suchenden, dem unsicher Tastenden ein seines Ziels bewußter und seine Darstellungsmittel beherrschender Künstler geworden ist. Da in diesem Festsaale auch die Preise und Auszeichnungen verkündet werden, die der Architektenverein an die Sieger in den von ihm für seine Mitglieder ausgeschriebenen Wettbewerben zu vergeben hat, war es natürlich, daß das Deckenbild auf diese jährlichen Höhepunkte des Vereinslebens Bezug nahm. Die in den Wolken thronende Kunst, Ars victrix — die Kunst als Siegerin dargestellt — reicht einem Adler goldene Kränze, um sie den Meistern der unten dargestell-

ten Kunstepochen herabzutragen. Posaunenblasende Genien und blumenstreuende Putten sind ihm voraufgeeilt, das Nahen des Siegesboten verkündend. Daß die Meisterschaft aber nur durch weise Beschränkung, durch edles Maßhalten erreicht wird, deuten die Grazien an, die neben der Herrscherin Kunst den sich übermütig gebärdenden Pegasus zügeln.

In diesem Deckenbilde hat Prell gezeigt, mit welchem Nutzen er die Werke der italienischen Meister des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts studiert hat, die die höchste Virtuosität ihres Könnens in den kühnen Verkürzungen der menschlichen Körper entfaltet haben, die die Gesetze der Perspektive bei dem Aufblick in die Höhe verlangen, wenn die Illusion der Wirklich-

Abb. 41. Rathaushalle zu Hildesheim mit den Wandgemälden Prells.

keit festgehalten, das Hinauf- und Herabschweben aus den luftigen Höhen des Himmels überzeugend veranschaulicht werden soll. Seinem rastlosen Fleiß ist es gelungen, auch diese Schwierigkeiten zu überwinden und ein Virtuosenstück zu liefern, das hinter den besten der Barockzeit in der Sicherheit der perspektivischen Darstellung nicht zurückbleibt. Aber sein Bestes, sein Eigenstes hat er doch in den Wandgemälden gegeben, und gerade dieses Beste wurde

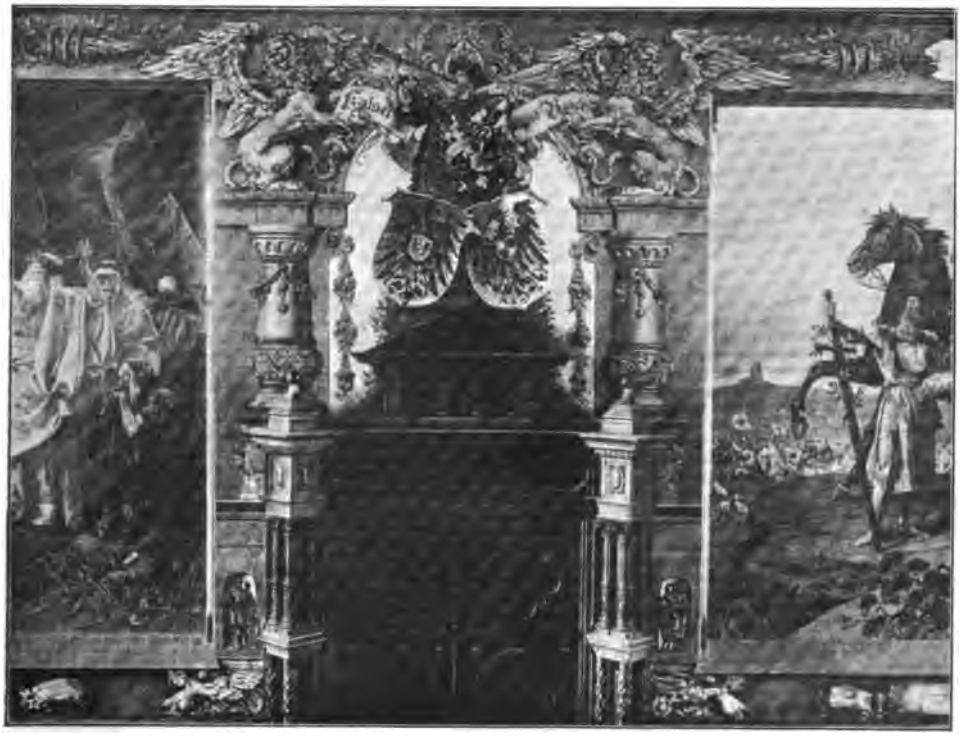

Abb. 42. Wandschmuck in der Rathaushalle zu Hildesheim.

damals nur von wenigen verstanden, obwohl die Anerkennung allgemein und lebhaft war. Man freute sich am meisten darüber, daß es gelungen war, das Vorurteil gegen die Freskomalerei zu überwinden, das in Berlin nach Cornelius' Mißerfolg und den nur noch in traurigen Ruinen erhaltenen Versuchen, die einige seiner Schüler in der Vorhalle des alten Museums gemacht hatten, tief eingewurzelt war. Man freute sich auch wohl über die Frische der Auffassung und über das in den meisten Bildern offenbarte Stilgefühl, das man einem aus der Schule Gussows hervorgegangenen Künstler am wenigsten zugetraut hatte. Denn man wußte damals nur etwas von dem äußeren Bildungsgange Prells, noch nichts von seiner Entwickelung, und darum verstand man auch noch nicht, welch eine entscheidende Rolle den landschaftlichen Teilen dieser Fresken zugewiesen war. Nach den Absichten des Künstlers soll nämlich jede Landschaft zugleich eine Stimmung widerspiegeln, die ihm zum Charakter der in ihr dargestellten Kunstepoche zu passen schien. In der Wandmalerei des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts hatte der landschaftliche Hintergrund, nach dem Vorgange Giottos, wieder an Bedeutung gewonnen, und diese Bedeutung war gestiegen, bis die Hochrenaissance den Menschen mehr und mehr in den Vordergrund stellte und allmählich ganz und gar auf die Mitwirkung der Landschaft verzichtete. Zu einer Wechselwirkung zwischen Landschaft und Figuren war es aber auch in den besten Zeiten der Früh-

renaissance nur selten oder gar nicht gekommen, weil den italienischen Malern damals noch das Verständnis für landschaftliche Stimmungen fehlte. Es ist auch später nicht dazu gekommen, und die deutschen Maler, die in Rom gelernt haben, waren durch den Eindruck der italienischen Landschaft so überwältigt worden, daß sie nur ihre plastische Wirkung sahen und diese in großen Linien festzuhalten suchten.

Prell hatte in seinen Dresdener und Berliner Lehrjahren das Stimmungselement zu sehr schätzen gelernt, als daß er es einer leblosen Überlieferung preisgegeben hätte. Er unternahm es vielmehr, zu zeigen, daß auch die Freskomalerei die koloristischen Wirkungen erreichen kann, deren die Stimmungsmalerei bedarf, und in den Wandgemälden im Architektenhause hat er den Beweis dafür erbracht. Über den Trümmern des ägyptischen Tempels webt das geheimnisvolle Dunkel der Nacht, das nur durch die vom Himmelsgewölbe herableuchtenden Sterne matt erhellt wird, über den See mit dem Pfahlbau, auf den sich sein Bewohner vor dem ihn verfolgenden Ungetüm rettet, braust ein Sturm hinweg, der junge griechische Bildhauer arbeitet im Glanze eines heiteren Frühlingsmorgens, und auf die Nymphe im Rokokopark fällt das silberne Licht des Mondes.

Je mehr sich Prell während der Arbeit der Bedeutung der Landschaft für die Wandmalerei bewußt geworden war, desto mehr drängte es ihn, seine landschaftlichen Studien zu erweitern. Das geschah zunächst, nach Vollendung der Bilder an den Wänden, während des ganzen folgenden Jahres (1883), das für ihn ein reines Studienjahr wurde. Sein Zweck war nur darauf gerichtet, die Landschaft und die Menschen zu studieren, wie sie im Freien auf ihre bloße

Abb. 48. Hermann der Cherusker übergibt den erbeuteten römischen Silberschatz der Priesterschaft am Galgenberg. Wandgemälde im Rathause zu Hildesheim.

Erſcheinung, nicht etwa auf gegenſtändliche Bedeutung hin wirkten. Freilich erwuchs aus dieſen Studien, bisweilen auch aus blitzſchnellen Beobachtungen, die wie plötzliche Offenbarungen wirkten, im Laufe der nächſten Jahre manches Staffeleibild. Aber während der Künſtler dieſe ſchnellen Eindrücke feſthielt, dachte er nicht an ihre ſpätere Verwertung. Es war immer die Gewalt der augenblicklichen Stimmung, die ihn zum Feſthalten ſolcher Momenteindrücke zwang, und aus dieſen Stimmungen ergab ſich immer von ſelbſt eine figürliche Staffage, die mit ihr im engſten Zuſammenhange ſtand, gleichſam als Ausfluß einer inneren Notwendigkeit. Ein bezeichnendes Beiſpiel für dieſe Art des Schaffens iſt die Geſchichte der Entſtehung des Judas-Bildes in der Dresdener Galerie. In jenem Studienjahr 1883 nahm Prell auch einen längeren Aufenthalt im Rieſengebirge, um dort im Freien zu malen. Als er eines Abends, von der Arbeit müde, mit ſeinem Malzeug eine öde Halde hinaufſtieg, ſah er plötzlich das rieſige Auge des Vollmondes über dem Kamm des Gebirges auftauchen, als wollte es eine im Geheimen begangene Unthat erſpähen. Dieſe ſchauerliche Öde war der richtige Schauplatz für einen ungeheuren Frevel, und als Prell am nächſten Morgen die Landſchaft bei ſolcher Stimmung ſkizzierte, fügte er die kleinen Figuren, Judas und die ihn zum Verrat überredenden Phariſäer hinzu (Abb. 18). Der damals empfangene Eindruck war ſo gewaltig, daß er drei Jahre ſpäter, als er das Bild vollendete, Stimmung und Landſchaft faſt völlig unverändert ließ (Abb. 19). Es iſt ſchwer zu ſagen, was mächtiger wirkt, die landſchaftliche Stimmung oder die drei Figuren, und dieſe Frage ſoll nach der Abſicht des Künſtlers auch keine beſtimmte Antwort finden, da bei ihm Figuren, Landſchaft und Stimmung immer ein unteilbares Ganzes ſind. Aus dieſer Abſicht erklärt ſich auch die Stellung der drei Figuren, die ſo tief an die Unterkante des Bildes herabgerückt ſind, daß ſie nur bis zu den Knieen ſichtbar werden. Aus der grauen Theorie iſt Prell freilich nicht zu dieſer Wirkung gekommen. Wie jedem echten Künſtler iſt ihm dieſe Offenbarung auch durch eine plötzliche Anſchauung gekommen, deren Wert ihm erſt ſpäter durch langes Nachdenken klar geworden iſt. Wenn der Maler eine Stimmung oder einen Vorgang aufs ſtärkſte zuſammenfaſſen will, ſo muß er alles, was nicht durchaus dazu gehört, auf das äußerſte beſchränken. In dieſem Falle hätte der große Raum, der durch das Hinzufügen der Beine der Figuren entſtehen mußte, die Stimmungsgewalt erheblich abgeſchwächt, und aus dem ergreifenden Stimmungsbilde, das uns eine grauenhafte That auch in

Abb. 44. Studien zu dem Wandgemälde Abb. 43.

grauenerregender Weise vor Augen führt, wäre vielleicht nur ein gleichgültiges Geschichtsbild geworden. Jetzt sammelt sich das Interesse des Beschauers auch stärker auf die Charakteristik der drei Gestalten, die als lebendige Menschen auf uns eindringen. Was Giotto vor siebenhundert Jahren der Kunst zuerst wieder gewonnen, ist, nach den Irrungen der Jahrhunderte, hier erneuert worden. Wir glauben dem Vorgange als Zeugen beizuwohnen, diesem schmählichen Handel, bei dem der niedrigste Schachergeist, der sich hinter der gleisnerischen Maske freundlicher Überredung birgt, über die edlen Regungen triumphiert, die auch im Herzen des elendesten Menschen schlummern.

Aus den im Jahre 1883 gemachten Studien sind auch die Gemälde „Erster Frühling" (Abb. 20) und „Abendgang" (Abb. 21) erwachsen, in denen dieselben künstlerischen Grundsätze wie bei dem Judas in der Unterdrückung alles Nebensächlichen zum Ausdruck gekommen sind. Mit der ganzen Beredsamkeit, über die er gebietet, will der Künstler den Beschauer in seine Welt hineinziehen. Er soll mit der jungen Mutter,

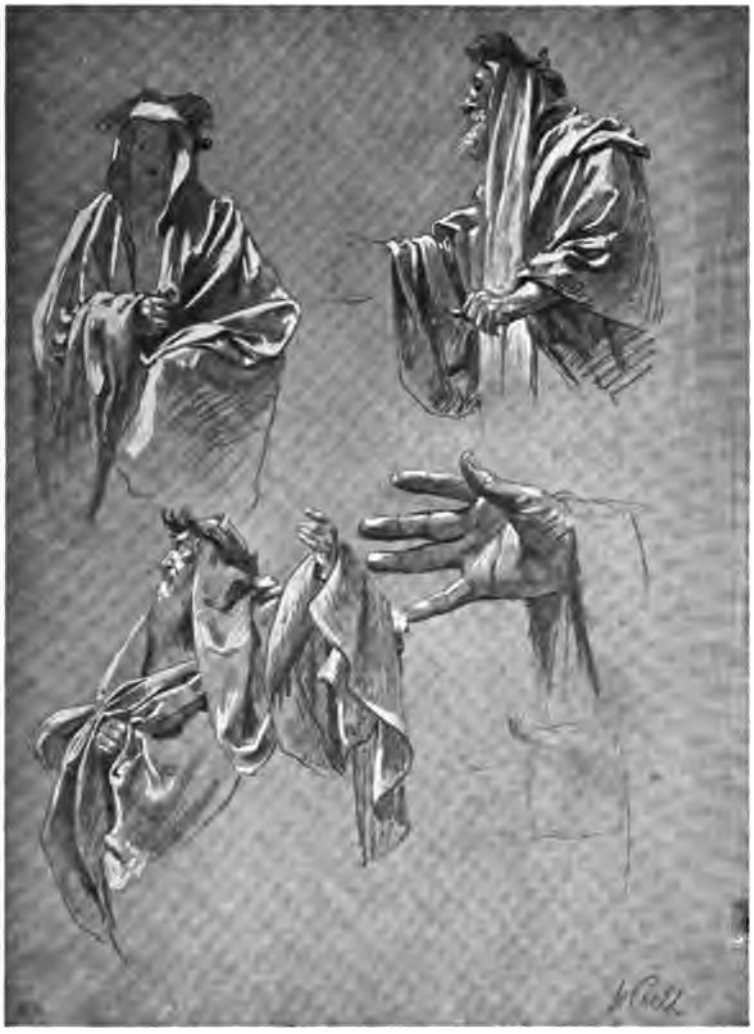

Abb. 45. Studien zu dem Wandgemälde Abb. 43.

Abb. 46. Ludwig der Fromme und Irmingard verleihen dem Bisch

**Guntar das Bistum Hildesheim.** Wandgemälde im Rathause zu Hildesheim.

deren Kleines nach dem Glöcklein verlangt, das ein kleiner Wiesengeist ihm gaukelnd vorhält, den blumigen Hang hinabschreiten und mit dem Liebespaar auf der Bank den Stimmen des ersten Frühlings drinnen im Herzen und draußen auf der Flur lauschen. Wie sehr auch Prell in seinen Stimmungsempfindungen, die allgemach zur Wurzel seines künstlerischen Hervorbringens geworden waren, an die Lehrmeisterin aller Kunst, übrig geblieben, als die Haltung der wegemüden Frau, die sich nach langer Wanderung zur Rast im Grase niedergelassen hat, und einige Linien des landschaftlichen Hintergrundes. Die Stimmung aber und den Grundcharakter der Landschaft hat Prell erst im Süden gefunden, fünf Jahre später, an der Riviera, als ihn eine weiche Abendstimmung so mächtig fesselte, daß sie nach einer Gestaltung und Deutung verlangte. Er dachte

Abb. 47. Wandschmuck in der Rathaushalle zu Hildesheim.

an die Natur gebunden ist, so frei schaltet auch seine Phantasie, sein dichterisches Schaffen, wo er dieser Grundlage sicher ist. Diesen gewaltigen Flug der Phantasie von der Wirklichkeit zu einer idealen Schöpfung veranschaulicht nichts besser, als die ebenfalls 1883 im Riesengebirge gemachte Freilichtstudie (Abb. 22), aus der die herrliche „Ruhe auf der Flucht", eines der poesievollsten und koloristisch vollendetsten Werke des Künstlers, in langsamem Ausreifen entstanden ist (Abb. 23). Von jener Studie ist freilich auf dem vollendeten Bild nichts dabei zunächst nur an die Sorgen heimatloser Wanderer, die in solcher Landschaft flüchtige Rast suchen, und als ihm dann die Erinnerung an die Flucht nach Ägypten aufstieg, löste sich der trübe Stimmungsakkord in der Gestalt des Geige spielenden Engels auf, der den Saiten eine tröstende Melodie entlockt, die den trüben Sinn des verfolgten Wanderers in eine bessere Zukunft hinüberleitet. Während dem göttlichen Kinde, das sein Händchen nach der himmlischen Erscheinung ausstreckt, das Überirdische sichtbar ist, ahnen die Eltern nur den Eingriff eines

höheren Waltens und lauschen in tiefer Selbstvergessenheit den seraphischen Klängen.

Einen der stärksten Eindrücke, die Prell jemals aus einer landschaftlichen Stimmung in Verbindung mit einem bedeutungsvollen Vorgang empfangen hat, hat er in einer 1885 entstandenen Skizze widergespiegelt, der Erinnerung an das einsame Begräbnis eines Freundes, der seinem Herzen besonders nahe gestanden hatte (Abb. 24). Zu dem engeren Kreise der Schüler Gussows, in dem Prell heimisch war, gehörte auch der Maler Paul Klette, der schon in einer Reihe von Zeichnungen Proben einer genialen Begabung abgelegt hatte. Aber ein tückisches Leiden nagte an seinem Lebensmark, und als der verheißungsvolle Künstler in einer Heilanstalt in Falkenstein am Taunus auf den Tod danieder lag, eilte Prell an sein Sterbebett. Dem schlichten Charakter des Verstorbenen entsprach seine Beerdigung auf dem einsamen Friedhof an der Landstraße. Während der alte Küster den Segen sprach und die wenigen Freunde, die dem Toten das letzte Geleit gegeben, abseits standen, blickten neugierige Kinder über die niedrige Mauer, und in der Ferne ging ein Mann die Straße entlang — es schien den Freunden, als ob der Verstorbene von ihnen fortging!

Die Naturstudien, mit denen Prell das ganze Jahr 1883 ausfüllte, richteten sich zuletzt auf ein bestimmtes Ziel. Der erste Versuch, den er mit der Erneuerung der Freskomalerei auf deutschem Boden gemacht, war in seinem glücklichen Erfolg nicht auf Berlin beschränkt geblieben. Er hatte in die Ferne gewirkt, und als der Magistrat der alten freien Reichsstadt Worms, dank der hochherzigen Stiftung eines Bürgers der Stadt, des Herrn Nikolaus Reinhart, beschloß, den großen Sitzungssaal des alten Rathauses, das durch einen 1883 und 1884 von dem Münchener Architekten Gabriel Seidl ausgeführten Umbau fast vollständig erneuert worden war, mit einem Wandgemälde aus der Geschichte der Stadt zu schmücken, fiel die Wahl auf den jungen Künstler, von dem man nach seiner ersten Leistung Gutes und noch Besseres erwarten durfte.

Das Rathaus zu Worms ist kein Monumentalbau, der sich an äußerer Pracht mit einem der stolzen Stadthäuser messen könnte, die noch in nicht wenigen Städten der Rheinlande und Westfalens aus dem fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert erhalten sind. Nur der Hof zeigt noch einige malerische Bauteile und lauschige Winkel, die Überreste des mittelalterlichen „Bürgerhofes", aus dem das Stadthaus entstanden ist. Auch nach dem Umbau ist die an der Hagenstraße gelegene Hauptfront nichts weniger als imponierend geworden. Es ist ein durchaus schmuckloser Bau, der keinerlei hochgespannte Erwartungen rege macht, wenn man ihn durch die Hauptthür betritt, die auch nicht durch besonderen architektonischen Aufwand als solche bezeichnet wird. Im Inneren lebt aber trotz der auch hier auffallenden Schmucklosigkeit der feine Sinn für intime Raumgestaltung, der uns auch die einfachste Bauschöpfung des Mittelalters und der Renaissancezeit anheimelnd macht. Gabriel Seidl hat wesentlich dazu beigetragen, diese intimen Reize zu verstärken. Besonders glücklich ist es ihm bei dem Treppenaufgang zum ersten Stock, bei den Korridoren und den Zimmern vor dem großen Sitzungssaal gelungen. Dieser selbst aber wurde ganz und gar Prell überlassen. Einschließlich der wuchtigen, glücklich den Größenverhältnissen des Saales angepaßten Balkendecke und den an den Wänden sich entlang ziehenden Paneelen, die den Ton angaben, hat Prell die gesamte Architektur des Saales und seine ganze Ausschmückung bis auf die grotesken Köpfe und Gesichter an den Tragsteinen der Deckenbalken selbst gemacht. Zum erstenmale durfte er einen nur im Rohbau hergestellten Raum völlig nach seinem Ermessen gestalten, und es wurde so, wie Abb. 25 den Saal zeigt, der freilich nachher, seinem Zwecke gemäß, zur Hälfte mit den vorn durch Schranken abgeschlossenen Sitzen und Pulten für Magistrat und Stadtverordnete ausgefüllt worden ist, die sich bis dicht an das Freskogemälde an der den Eingangsthüren gegenüber liegenden Schmalwand hinziehen. Dieses Gemälde, der bildnerische Hauptschmuck des Saales, schildert ein bedeutungsvolles Ereignis aus der Geschichte der Stadt, einen Akt deutscher Treue zu Kaiser und Reich, der der edlen Gesinnung der Wormser Bürgerschaft für alle Zeiten ein Ehrendenkmal gesetzt hat. In einer Zeit, als Staat und Kirche in heftigster Fehde lagen, als der unglückliche König Heinrich IV.

Abb. 48. Bischof Bernward empfängt den Besuch Kaiser Heinrichs III. Wandgemälde im Rathause zu Hildesheim.

rastlos von Stadt zu Stadt zog, um Freunde zu werben, fand er eine sichere Stütze seines wankenden Thrones in den Bürgern der reichen und wehrhaften Stadt Worms, die die örtliche Herrschaft der Bischöfe schon seit langer Zeit nur widerwillig ertrugen. Gerade zur Zeit der höchsten Not, als sich die deutschen Fürsten zu einer Versammlung in Mainz anschickten, um König Heinrich abzusetzen, fand der Verfolgte, der kaum von einer schweren Krankheit genesen war, eine Zufluchtsstätte in Worms. Als er sich, so

Seine nächste Sorge war, den Bürgern von Worms seinen königlichen Dank zu sagen, indem er ihnen vor seiner Weiterreise eine noch erhaltene, vom 18. Januar 1074 datierte Urkunde aushändigte, in der er sie als die Männer preist, die „würdiger denn alle Bürger irgend einer Stadt" seien und „in der bewahrten Pflicht der Treue allen voranstehen", und ihnen als Belohnung für diese Pflichttreue die Befreiung von allen kaiserlichen Zöllen für alle Zukunft verbrieft.

Abb. 49. Studien zu dem Wandgemälde Abb. 48.

erzählt der Chronist Lambert von Hersfeld, zu Anfang des Jahres 1074 der Stadt näherte, kamen die Bürger ihm bewaffnet und gerüstet entgegen, nicht um Gewalt zu üben, sondern um durch den Anblick ihrer Menge, durch ihre Wehrhaftigkeit, durch die Zahl ihrer kampfbereiten jungen Mannschaft ihm bemerklich zu machen, wie große Hoffnung er in seinem Mißgeschick auf sie setzen sollte. So mächtig wirkte diese Kundgebung, daß die deutschen Fürsten von ihrer Versammlung in Mainz abließen und König Heinrich in seinem durch Bürgertreue geschützten Zufluchtsort neue Kräfte gewinnen konnte.

Die Überreichung dieser Urkunde hat Prell zum Gegenstand seines Bildes gemacht (Abb. 26). Der feierliche Vorgang hatte sich also zur Winterszeit vollzogen, und damit war für den Künstler die Grundstimmung gegeben, die immer zuerst das Landschaftliche betonte, dem sich die Figuren unterordnen mußten. Denn jedes Bild, das er fortan schuf, sollte, auch wenn es an einen geschichtlichen Vorgang anknüpfte, nicht Geschichtserzählung sein, sondern zuerst und zumeist durch die landschaftliche Stimmung wirken, die das Interesse des Beschauers auf sich zwingen

sollte, bevor er sich mit dem rein Gegenständlichen beschäftigte. Die winterliche Stimmung hatte denn auch den ganz und gar auf das Malerische gerichteten Sinn des Künstlers besonders gereizt, und um sie zum stärksten Ausdruck zu bringen, hatte er während des Winters, der dem Beginn der Arbeit voraufging, eingehende Schneestudien gemacht, denen das ausgeführte Bild den Schein vollkommenster Naturwahrheit verdankt.

Aus dem Portal des Schlosses, vor dessen Stufen man fürsorglich einen Teppich ausgebreitet hat, ist der junge König, dessen bleiches, schmales Antlitz noch die Spuren der eben überstandenen Krankheit trägt, herausgetreten, die Urkunde mit der Rechten dem Stadthaupt von Worms entgegenstreckend. In tiefer Demut beugt sich der greise Bürgermeister vor dem königlichen Herrn. Auch vor dem Könige in Nöten und Bedrängnis hält deutsche Treue und Ehrfurcht stand — das will auch die Gebärde des wehrhaften Führers des Wormser Heerbannes sagen, der, mit der Linken auf den König weisend, sich rückwärts zu seinen

Abb. 51. Studie zu dem Wandgemälde Abb. 48.

Abb. 50. Studie zu dem Wandgemälde Abb. 48.

Mannen wendet, als wollte er sie zu treuer Gefolgschaft verpflichten. Ein lichter, silberfarbener Rock, der sich in feiner Nüancierung der Tonunterschiede leuchtend von der Schneedecke abhebt, umschließt den schlanken, zarten Körper des Königs — auch durch die Farbe ein Sinnbild der Hoheit, zu dem die tieffarbigen Gewänder der Bürger, zuvörderst die scharlachrote, pelzverbrämte Schaube des Bürgermeisters, im kraftvollen Gegensatz stehen und diesen Gegensatz auch bedeuten wollen. Die Absicht einer Farbensymbolik hat dem Künstler gewiß dabei fern gelegen. Die Wahl der Farben hat sich ihm nur aus der Stimmung ergeben, aus dem Gefühl, daß gegenüber der weißen Fläche rechts ein kräftiges Gegengewicht geschaffen werden müßte. Aber dem Beschauer, dem sich diese koloristischen Gegensätze beim ersten Anblick aufdrängen, wird es gestattet sein, dem äußeren Eindruck einen Sinn unterzulegen.

Zur Entfaltung einer reichen Architektur, die das Bild von der Wand hätte isolieren können, bot sich kein Raum.

Der Künstler hat sich daher begnügt, die Darstellung mit einer schmalen Leiste zu umfassen, die durch Vergoldung die Absonderung von dem dunklen Ton der Wandstreifen bewirkt. An der gegenüberliegenden Wand, die von zwei Eingangsthüren durchbrochen wird, hat Prell über diesen Thüren die beiden Bürgertugenden, die Worms einst groß und blühend gemacht haben, die Virtus (Mannhaftigkeit) und die Justitia (Gerechtigkeit) durch zwei thronende Frauengestalten symbolisiert. In ihrer äußeren Gestaltung bewegen sie sich in den breiten, vollen Formen des dekorativen Stiles der deutschen Hochrenaissance. Aber aus den klugen, ausdrucksvollen Köpfen der beiden Frauen spricht modernes Leben, und von diesem Geiste moderner Lebensfülle ist auch, trotz der streng mittelalterlichen Technik, das Glasfenster durchdrungen, das, an der der linken Eingangsthür zunächst liegenden Ecke der Längswand des Saales angebracht, sein Licht vom Hofe empfängt. In einer reichen Renaissancearchitektur steht der größte Wohlthäter, den die Stadt Worms in den Zeiten des frühen Mittelalters gekannt hat, Bischof Burckard (1000—1025) mit dem Modell des von ihm gegründeten Doms in der Rechten, und über seinem Haupte erscheint als das Sinnbild der Vollendung der Adler des neuen Deutschen Reichs, von der Kaiserkrone überhöht (Abb. 27).

Siebzehn Jahre sind seit der Vollendung der Fresken im Wormser Rathaussaale verflossen. Im Verlauf der Jahrhunderte eine kurze Spanne Zeit — aber sie genügt, um wenigstens ein Urteil über die Dauerhaftigkeit der Prellschen Technik im Vergleich zu der von Cornelius und seinen Schülern angewandten zu gestatten. Während die Arbeiten dieser schon nach wenigen Jahren ihre ursprüngliche Frische verloren oder durch die mit unzulänglichen Mitteln bekämpften Einflüsse der Mauerfläche völlig verdorben wurden, haben die Prellschen Fresken in Worms nicht nur ihren Farbenreiz vollkommen bewahrt, sondern sie sind auch so fest mit den Wänden verwachsen, daß eine Schädigung nicht mehr zu befürchten ist. —

Abb. 52. Wandschmuck in der Rathaushalle zu Hildesheim.

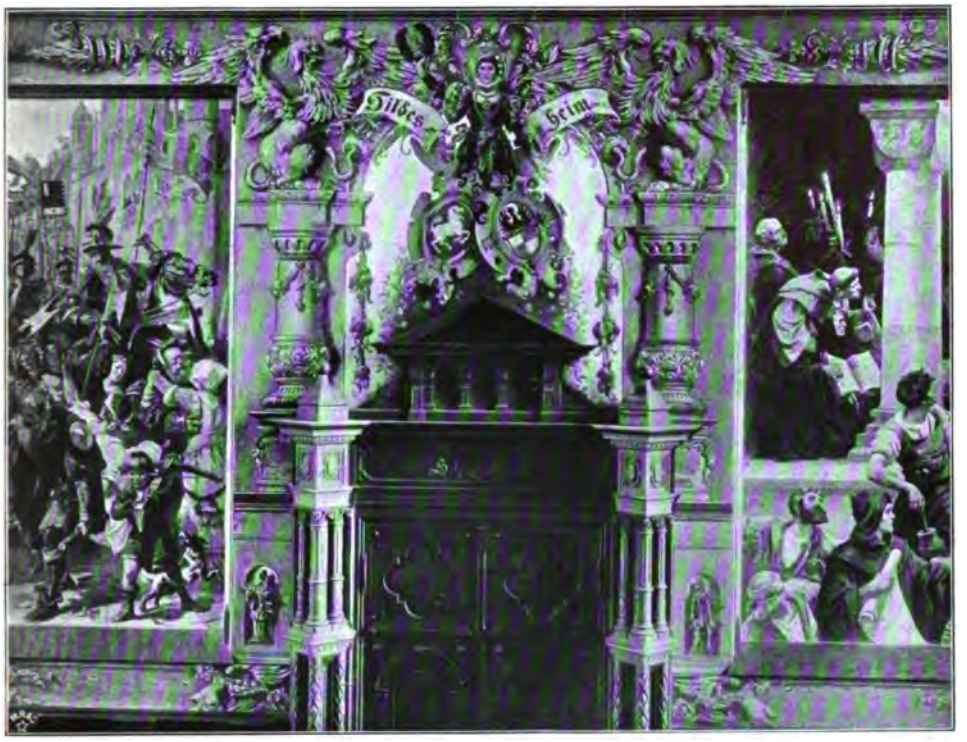


Abb. 58. Wandschmuck in der Rathaushalle zu Hildesheim

Nach der Vollendung der Malereien im Wormser Rathaussaale ging Prell zunächst an die Ausführung des schon oben besprochenen Deckengemäldes für den Festsaal im Berliner Architektenhause, und dann folgten mehrere Jahre, die teils neuen Studien, teils der Staffeleimalerei gewidmet waren. Einen Teil ihrer Ergebnisse, die aus den im Sommer 1883 gemachten Studien erwachsen waren, haben wir schon vorweg genommen. Daneben beschäftigten den immer rastlos nach neuen Ausdrucksmitteln suchenden Künstler technische Versuche mit Temperafarben und Harzfirnissen, und auch die bisher außer acht gelassene Bildnismalerei trat in seinen Kreis, weniger um ihrer selbst willen, als weil er darin ein wirksames Gegengewicht gegen die Technik der Wandmalerei erkannte. Wie ihn diese zur Abkehr von der Wirklichkeit führte, zwang ihn die Bildnismalerei zur konkretesten Wirklichkeit. Daß es bei diesem ernsten Streben nach weiterer Vollendung auch nicht an heiteren Episoden, an lustigen Gelegenheitsarbeiten fehlte, ist bei einem kerngesunden, lebensfrohen Künstler wie Prell, dem eine hoffnungsvolle Zukunft winkte, selbstverständlich. Wenn Kunst- und Sportgenossen nach sauren Wochen frohe Feste feierten, wetteiferte Prells ernste Muse mit allen übrigen in komischer Ausgelassenheit (Abb. 28).

Den Winter des Jahres 1886 brachte Prell an der Riviera zu, um seine Seele mit neuen Natureindrücken zu sättigen, und dort suchte er durch die Verwendung von Harzfarben die intensiven Farbeneindrücke, die ihm diese üppige Natur spendete, in ihrer vollen Kraft und Tiefe festzuhalten (Abb. 29 und 30). Aus diesen Studien erwuchs die landschaftliche Stimmung, die den Grundakkord für die „Ruhe auf der Flucht“ abgegeben hat, die nach Beendigung des „Judas Ischarioth“ im Laufe des Jahres 1887 allmählich ihrer Vollendung entgegenreifte. Diese ausgeführten Arbeiten und Entwürfe, zu denen auch sechs Skizzen nach Motiven aus der Geschichte Danzigs gehören, die zwar für die Ausführung im großen bestimmt waren, aber nicht dazu gekommen sind, füllten das Jahr 1887 nicht

allein aus. Es kam auch etwas Persönliches hinzu, das die Gedanken Prells zwischen Kunst und Leben teilte. Im Spätherbst führte er eine glückliche Braut in sein Malerheim, aber nach Künstlerart wurde das häusliche Glück nicht in den vier Wänden begraben. Abermals verbrachte Prell, diesmal mit seiner jungen Frau, den Winter an der Riviera, und aus dem frohen Behagen an dem jungen Glück erwuchs ein Bild, in dem die Freude an dem Errungenen gleichsam in einen hellen Jubelruf zusammengefaßt ist: Leopold von Dessau und die Annaliese (Abb. 31). Als der junge Erbprinz, den die gestrenge Frau Mutter zur Heilung von seiner thörichten Leidenschaft zu der schönen Apothekerstochter ins Ausland geschickt hatte, nach zweijähriger Abwesenheit heimkehrte, war es sein Erstes, an dem Schlosse und der dort aufgestellten Ehrenwache vorbei nach dem Hause des Apothekers zu reiten und die Geliebte zu begrüßen, die ihm in demütiger Haltung einen Kranz zum Willkomm reicht. Mit einem Griff unter das Kinn sucht der Prinz die Unwandelbarkeit seiner Gesinnung zu bekräftigen, unbekümmert um die Angst seiner Begleiter, die auf den Läufer deuten, der ob der Ungeduld der zu feierlichem Empfang bereiten, fürstlichen Mutter zur Eile mahnt.

Während Prell die Vorstudien zu diesem Bilde — sämtlich wieder im Freien — machte, standen Berlin und das preußische und deutsche Vaterland unter dem Zeichen einer doppelten Trauer. Wenige Monate nach Kaiser Wilhelm I. war sein Nachfolger, Kaiser Friedrich III., auf den die Künstler und die Kunst mit ihm die stolzesten Hoffnungen gesetzt hatten, aus dem Leben geschieden, ohne daß er auch nur den kleinsten Teil seiner hochfliegenden Pläne verwirklichen konnte. Die Künstler wußten aber, daß auch sein Sohn, Kaiser Wilhelm II., neben den militärischen Eigenschaften seines Großvaters das warme Kunstinteresse seines Vaters geerbt hatte, und darum durfte die Huldigung der Künstler, die dem Erben des Kaiserthrones dargebracht wurde, besonders kräftig klingen. Einen sichtbaren Ausdruck fand sie zunächst in einem Album mit Aquarellen und Zeichnungen, das die Berliner Künstlerschaft dem jungen Kaiser bald nach seiner Thronbesteigung überreichte und an dem sich auch Prell beteiligte. Mit seiner Komposition (Abb. 32) hatte er instinktiv Politisches und Persönliches richtig getroffen. In immerwährender Kriegsbereitschaft sich den Frieden zu erhalten und sich damit der Segnungen des Friedens in ruhevollem Genusse zu erfreuen, war die oberste Richtschnur, die der Kaiser seinem Handeln und Wollen als Regent gezogen hatte, und in seinen innersten Empfindungen und Neigungen, in seinem persönlichen Verhältnis zu den Künsten war und ist Kaiser Wilhelm II. ein hochgesinnter Romantiker, einer der wenigen Fürsten unserer Zeit, denen es Herzenssache ist, auch für die Kunst das vielgepriesene, goldene Zeitalter der Renaissance wieder heraufzuführen. Gerade Prell sollte es am meisten erfahren, welche hohen künstlerischen Pläne das Herz des Kaisers erfüllten. Zunächst mußte die Ausführung dieser Pläne freilich hinter den dringendsten Sorgen der Regierung zurückstehen. Aber noch in den ersten Jahren seiner Regierung sollte Prell einen Beweis von der hohen Meinung des Kaisers über ihn erhalten. Schon zu Anfang des Jahres 1889 übertrug er ihm die Ausführung seines Bildnisses in Admiralsuniform für die Marineakademie in Kiel, und ganz unerwartet, am Ostermontag, erschien das junge Kaiserpaar in der Werkstatt des Künstlers, die damals im vierten Stocke eines Hofgebäudes lag. Eine Stunde lang stand der Kaiser Modell, und von dieser ersten Begegnung nahm er einen so günstigen Eindruck mit, daß er den Künstler nicht mehr aus den Augen verlor. Auf das Bildnis des Kaisers für Kiel (Abb. 33) folgte ein zweites für das Generalstabsgebäude in Berlin und ein drittes (Abb. 34), das der Kaiser als Geschenk für den Grafen von Hochberg, den Generalintendanten der königlichen Schauspiele, bestimmt hatte.

Aber wie sehr sich auch Prells Schaffen bei diesen und anderen gleichzeitig entstandenen Bildnissen auf das strenge Erfassen der Wirklichkeit richtete, wodurch er sichern Boden unter den Füßen behalten wollte, — ganz und gar ließ sich durch die „strenge Selbstzucht", wie er diese Arbeit im Dienste der Porträtmalerei nennt, das freie Walten der Phantasie nicht niederhalten. Klassisches und Romantisches wogten durcheinander, wobei das Romantische allerdings mehr im

Abb. 54. Einzug des Bürgermeisters Henning von Brandis und der siegreichen Hildesheimer nach der Schlacht von Bleckenstedt 1493. Wandgemälde im Rathause zu Hildesheim.

äußerlichen Kostüm, das Klassische nur in der Wahl der Stoffe lag. Die Grundlage, die beides zusammenfaßte, war immer die landschaftliche Stimmung, wie z. B. in der fast gleichzeitig mit dem Bilde für das kaiserliche Album entstandenen, „Crepuscula“ (Abenddämmerung) genannten Skizze, die den nimmer rastenden Fährmann Charon zeigt, wie er wieder mit seinem vollbeladenen Nachen am Gestade der elysäischen Felder landet (Abb. 35). Andere Skizzen aus dieser Zeit schildern den Kampf des Perseus mit dem Ungeheuer, das sich beutelüstern der an den Felsen geschmiedeten Andromeda naht (Abb. 36), die Schar der thrakischen Bacchantinnen, die, von Raserei erfüllt, sich auf den Sänger Orpheus stürzen (Abb. 37) und ähnliche Momente aus der griechischen Sage. Es schien auch in dieser Zeit, als bereitete sich für ihn ein neuer monumentaler Auftrag vor, der ihm um so bedeutungsvoller erscheinen mußte, als er von seiner Vaterstadt Leipzig kam. Der Festsaal des neuen Buchhändlerhauses sollte mit zwei Wandgemälden geschmückt werden, und Prell fertigte zwei Aquarellentwürfe dazu an, die bei einem Besuche des Königs von Sachsen in Leipzig (1888) diesem vorgelegt wurden und auch seinen Beifall fanden. Der eine Entwurf war eine symbolische Darstellung der Wirkungen der Buchdruckerkunst. Zu Gutenbergs einsamer Klause strömen die Völker, um ihm ihre Dankbarkeit für die Segnungen seines Werkes zu bekunden. Im Entwurf zu dem zweiten Bilde, dem „Musenhof der Lipsia“, wie er zu den idealen Vorstellungen des Goethe-Zeitalters gehörte (Abb. 38), thront die Stadtgöttin in einer Nische, die den Mittelpunkt einer reichen Hallenarchitektur bildet. Als Herrscherin hält sie feierlichen Empfang. Von rechts her kommen die Gelehrten und Schriftsteller, über denen die Büste Goethes emporragt, feierlich willkommen geheißen von einer schlanken Frauengestalt, die den Buchhandel versinnlichen soll, der die Gelehrsamkeit an die Stadt fesselt, und im Geleit dieses einladenden Wesens erscheinen als

Abb. 55. Wandschmuck in der Rathaushalle zu Hildesheim.

weitere lockende Gestalten die freien Künste mit der Herrscherin Musik an der Spitze.

Als die Entwürfe damals vorgelegt wurden, stieß die Ausführung auf Hindernisse, und als es zur Ausführung kommen sollte, lehnte Prell die weiteren Verhandlungen ab, weil ihm das Allegorisch-Symbolische inzwischen zuwider geworden war. Nach seinem Gefühl schließt es ebenso sehr die wirkliche Erscheinung leibhaftiger Menschen wie eine stark zusammengefaßte Stimmung aus. Seit jenen Leipziger Entwürfen hohen Herrn schon die ersten Entwürfe zu einer neuen, monumentalen Aufgabe vorlegen können. Es waren die Vorarbeiten zu der Ausschmückung des großen Saales im Rathause zu Hildesheim, eines weiten, durch zwei Geschosse gehenden, hallenartigen Raumes, der bisher eines jeden künstlerischen Schmuckes entbehrt hatte. Nach dem glänzenden Gelingen der Dekoration des Wormser Rathaussaales durfte die preußische Staatsregierung, wieder auf Betrieb Jordans, mit vollem Vertrauen diese viel

Abb. 56. Strenge, Milde und Gerechtigkeit. Aus dem Wandschmuck in der Rathaushalle zu Hildesheim.

hat er sich denn auch nie wieder mit solchen Aufgaben befaßt. Wie stark er aber trotz der Beschäftigung mit solchen abstrakten Dingen in dem scharfen Erfassen der Wirklichkeit geworden war, zeigen einige Skizzen aus seiner „Hauschronik", einer Sammlung von schnell hingeschriebenen Eindrücken aus seinem Familienleben (Abb. 39 und 40). Die erste schildert den Eindruck, den er empfing, als er, von einer Studienreise nach Spanien heimgekehrt, im Oktober 1888 zum erstenmale seinen kurz zuvor geborenen Sohn und die junge Wöchnerin sah.

Bei jenem ersten Besuche des Kaisers in Prells Atelier hatte der Künstler dem

größere Aufgabe in Prells Hände geben. Das rein Geschichtliche, das hier gefordert wurde und bei der reichen geschichtlichen Vergangenheit der Stadt auch gefordert werden mußte, war freilich nicht nach dem Sinne des Künstlers. Aber er wußte sich auch hier wie im Architektenhause zu helfen, indem er wieder jeden geschichtlichen Vorgang in eine landschaftliche Stimmung hineinpaßte, die nicht jenen, sondern diese als das Grundmotiv erscheinen läßt, aus dem sich dann die künstlerische Gesamtstimmung entwickelt. Dieses Verfahren soll nicht etwa eine Geringschätzung der geschichtlichen Ereignisse bedeuten, die Hildesheims Blüte im Mittel-

Abb. 57. Einführung der Reformation in Hildesheim. Wandgemälde im Rathause zu Hildesheim.

alter hervorgerufen haben. Der Künstler sah dabei in die Zukunft. Es wird doch einmal eine Zeit kommen, so sagte er sich, wo das Interesse an den geschichtlichen Vorgängen erlahmen wird und dann der Künstler allein durch seine Schöpfungen das Interesse des Beschauers lebendig erhalten muß. Etwas Lebendiges kann aber nicht durch genaue Beobachtung und genaue Wiedergabe des ganzen antiquarischen Apparates in Gebäuden, Trachten, Waffen, Geräten u. dgl. m. geschaffen werden, sondern nur, wenn der Künstler sein eigenes Wesen und das Empfinden seiner Zeit in seinen künstlerischen Schöpfungen widerspiegelt. Gerade der enge Zusammenhang mit ihrer Zeit hat die Wandmalereien der italienischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, die doch größten Teils weit zurückliegende biblische Vorgänge, viel seltener zeitgenössische Ereignisse und Personen schildern, bis auf unsere Zeit lebendig erhalten, und diese Lehre hat Prell auch bei seinen Wandgemälden für Hildesheim beherzigt. Im Gegensatz zu den Künstlern, die Vergangenes nur in den Formen der gleichzeitigen Kunst glaubhaft darstellen zu können meinen, damit aber nur ihr höher entwickeltes Können gewaltsam zurückschrauben, will Prell, unbekümmert um geschichtliche Echtheit, nur durch Lebenswahrheit, durch wahre landschaftliche Stimmung ein Bild zu einem lebendigen Stück Welt machen. Auf historische Treue bei der Ausführung der Bilder im einzelnen hat er darum auch nicht gehalten. Er war schon zufrieden, wenn er nach den Eindrücken, die er aus der Durchsicht der Chroniken und Urkunden der Stadt Hildesheim empfangen hatte, frei nach der Erinnerung ein glaubhaftes Bild einer Epoche gestalten konnte. Die äußeren Umstände waren ihm dabei günstig. Ein Zwang wurde ihm nicht auferlegt, da die für die Darstellung ausgewählten Momente aus der Geschichte der Stadt in allen Einzelheiten volle Freiheit ließen.

Größere Schwierigkeiten bot die Verteilung der Bilder auf den glatten Wandflächen und ihre architektonische Einfassung, die der Künstler erst schaffen mußte. Wie ihm die Halle des Hildesheimer Rathauses, das etwa um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts erbaut worden ist, übergeben wurde, zeigte sie nur in der hölzernen Decke und den sie tragenden, kühn über die Hallenbreite gespannten Bogen eine reichere Ausbildung. Für den architektonischen Rahmen seiner Bilder mußte der Künstler

selbst sorgen, und diesen hat er in den reichen Formen der deutschen Renaissance durch Malerei geschaffen. Es ist eine seiner durch die Erfahrung gewonnenen Ueberzeugungen, daß Wandgemälde von der Architektur umschlossen sein müssen, wenn sie ihre höchste Wirkung ausüben sollen. Nur durch Architektur können sie isoliert werden, und daraus ergibt sich der schöne Kontrast zwischen dem strengen Gefüge des architektonischen Rahmens und der freien Außenwelt, die die Bilder dem Beschauer eröffnen.

Abb. 58. Studien zu dem Wandgemälde Abb. 57.

Wie sich der ganze Raum, dessen übrige Ausstattung von Grund aus erneuert worden ist, nach der Vollendung des malerischen Schmuckes gestaltet hat, veranschaulicht un-

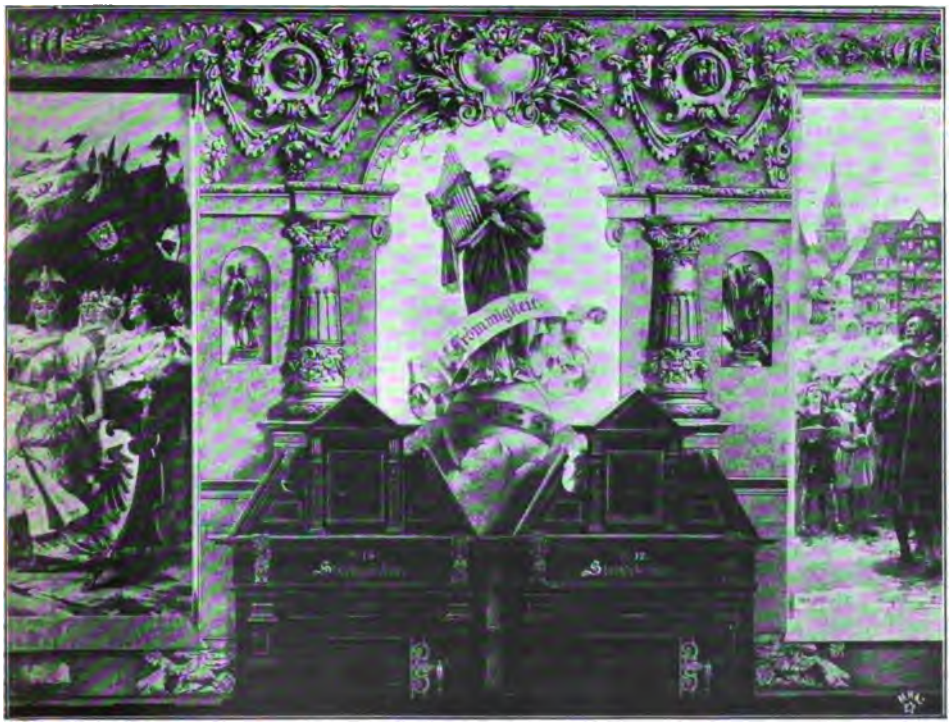


Abb. 59. Die Frömmigkeit. Wandschmuck in der Rathaushalle zu Hildesheim.

Abb. 60. Kaiser Wilhelm I., dem glorreichen Gründer des Deutschen Reiches, huldigt Hildesheim. Wandgemälde im Rathause zu Hildesheim.

sere Abbildung 41. Es ist nicht ein Wiederherstellungsversuch, der sich mit altertümelnden Genauigkeiten und Feinheiten brüstet, sondern eine völlig neue Schöpfung aus einem Guß, die trotzdem aber kräftiger, einheitlicher und poetischer in der Gesamtstimmung wirkt als mancher Rathaussaal, an dem noch keine Erneuerung versucht worden ist, aus reiner Furcht, daß das Alte beseitigt werden könnte, ohne daß man etwas Besseres an seine Stelle zu setzen vermöchte. Als unsere Vorfahren im sechzehnten Jahrhundert die alten Rathäuser der gotischen Zeit im Geiste der neuen Kunst außen und innen gründlich umwandelten, waren sie von stärkerem Vertrauen auf ihr besseres Können beseelt als unser schwächliches Zeitalter, das sich in seiner falschen Scheu vor der Überlieferung zu keiner rechten That aufraffen kann. Wo solche einmal aber von rechten Männern gewagt wird, entsteht auch etwas Rechtes, und das gezeigt zu haben, ist das große Verdienst der Männer, die an der neuen Gestaltung der Hildesheimer Rathaushalle mitgeholfen haben.

Den Hauptanteil daran hat Prell gehabt, indem er einerseits die Wirkung der gegebenen Architektur durch den Schein einer gemalten Architektur gesteigert, anderseits die dadurch gewonnenen Flächen mit Bildern gefüllt hat, die die Wände zu durchbrechen und den Beschauer in die Weite zu führen scheinen. Eine streng symmetrische Teilung der Wandflächen zur Aufnahme der einzelnen Bilder verboten dem Künstler die Thüren, die zu der Halle emporführen und von dieser die Zugänge zu den oberen Räumen vermitteln. Aber gerade diese Unterbrechungen gaben ihm die Motive zu einem überaus reizvollen Wechsel in der verschiedenartigen Gestaltung der Bilder, in der sie umgebenden Architektur und in der Möglichkeit, zwischen die realistischen Schilderungen historischer Vorgänge ideale Gebilde seiner Phantasie einschalten zu können. So hat er auf den Flächen über den Thüren und wo sich noch

sonst ein überschüssiger Raum darbot, Verkörperungen bürgerlicher Tugenden und die Sinnbilder eines weisen Stadtregiments angebracht, aber nicht in wesenlosen Allegorien, sondern in warmblütigen Gestalten in den Trachten des Mittelalters und der Renaissancezeit, die jede für sich ein Stück deutschen Volkstums lebendig machen.

Wenn wir, von der Thür ausgehend, über der ein Herold die frohe Botschaft von dem neuen Reich und dem neuen Kaiser in die Welt posaunt (Abb. 42), die Bilder in chronologischer Reihenfolge betrachten, so führt uns das erste Bild, links von der Thür, in die älteste Zeit, von der uns die Geschichte Hildesheims Kunde gibt. Es ist freilich mehr Sage als Geschichte, aber doch eine Sage, die einen greifbaren Untergrund hat. Auf dem Galgenberg bei Hildesheim hat ein uraltes Heiligtum Wotans gestanden, und dort hat man in unserer Zeit den berühmten Silberschatz, das Tafelgeschirr eines römischen Großen gefunden, das jetzt zu den kostbarsten Besitztümern des Berliner Museums gehört. Wie anders konnte dieser Schatz dorthin gekommen sein als durch einen der germanischen Heerführer, der ihn als Siegesbeute aus einem der Kämpfe mit den Römern heimgebracht? Und kein anderer konnte dieser Held sein als Hermann der Cherusker selbst, der dieses Wahrzeichen seines Sieges über den Römerfeldherrn Varus dem Heiligtum des Gottes darbringt, dessen Stimme aus den Wipfeln der stolzen Eichen rauscht! Am Abend der Schlacht erscheint er an der Spitze seiner Kampfgenossen, mit Heilruf der Priesterschaft empfangen, deren oberster einen Zweig von der heiligen Eiche dem Sieger reicht (Abb. 43; vgl. die dazu gehörigen Studien Abb. 44 und 45). Durch eine Thür getrennt, über der die Weisheit in Gestalt einer hohen Frau erscheint, zu der ein wißbegieriger Knabe sehnend emporblickt, der junge Kaiser Heinrich II., der in Hildesheim erzogen wurde (Abb. 47), folgt auf das altgermanische Heldenzeitalter die erste Blüte einer neuen Kultur, die Befestigung des Christentums durch die Begründung des Bistums Hildesheim. Auf dem damals noch nicht weiter bebauten Domhügel, auf dem das älteste christliche Gotteshaus der Stadt errichtet wurde, sind Kaiser Ludwig der Fromme und seine Gemahlin Irmingard mit dem Bischof Guntar zusammengetroffen, der dem Kaiserpaar entgegen gekommen ist. Mit ehrerbietiger Neigung des Hauptes hört er die Ansprache des Kaisers, der ihm das Bistum Hildesheim verleiht, mit Bestätigung durch die Urkunde, die er in seiner Rechten hält. Dem Bischof sind seine geistlichen Helfer gefolgt, junge Priester, Mönche und die Bewohner des Landes, die sich mit noch unverkennbarem Widerstreben der neuen Lehre gefügt haben, sich aber jetzt vor der Majestät des Kaisers um so williger beugen. Eine dichte Volksmenge scheint sich heranzudrängen. Wenn man sie aber zählt, wird man gewahr, daß es nur zehn Figuren sind. Prell hat hier zum erstenmale gezeigt,

Abb. 61. Studie zu dem Wandgemälde Abb. 60.

Abb. 62. Sturm der Polen auf Weichselmünde 1541. Wandgemälde im Rathaus zu Danzig (1894).

Abb. 63. Empfang einer Danziger Gesandtschaft in Venedig durch den Dogen Marino Grimani 1601. Wandgemälde im Rathaus zu Danzig (1894).

daß er den großen Meistern der Renaissance, insbesondere Raffael, das Geheimnis abgelauscht hat, mit einem nur geringen Aufwand von Figuren die Illusion einer Massenwirkung hervorzurufen, indem er die geistige Bewegung oder doch die geistige Anteilnahme von einer Figur zur andern überleitet, bald sie steigernd, bald sie dämpfend, sodaß der Beschauer den Eindruck gewinnt, als setzte sich die Bewegung und mit ihr die Volksmenge ins Unabsehbare fort. Raffael hat diese Kunst, mit den einfachsten Mitteln die Illusion zu steigern, besonders in den Fresken des Vatikans, am glänzendsten vielleicht in der Schilderung des Brandes im Borgo, offenbart, und eine gleiche Wirkung zu erreichen, ist Prell auf diesem Wandbilde in Hildesheim gelungen, unter noch ungünstigeren Bedingungen, da er auf das wirksame Hilfsmittel eines architektonischen Hintergrundes mit Absicht verzichtet, weil ihm nur die freie Natur die Möglichkeit gibt, seine Figuren groß, frei und wuchtig erscheinen zu lassen.

Zu der landschaftlichen Stimmung des ersten Bildes, dem abendlichen Himmel, an dem noch die Wolken eines vorübergegangenen Gewitters sichtbar sind, steht die des zweiten in friedlichem Gegensatz. Eine norddeutsche Frühlingslandschaft in lichtem, wenn auch noch mattem Sonnenglanz, eine Wiese, aus der die Frühlingsblumen in üppiger Fülle emporsprießen, und was die Landschaft bietet, findet sein Echo in der Jugend, die dem Kaiserpaare folgt. Dem wilden Knaben, dem jungen Lothar, der sich nach einer Blume herabbeugt, um sie zu pflücken, wehrt die Strenge des greisen Er-

Abb. 64. Studie zu dem Wandgemälde Abb. 63.

Abb. 65. „Reflexe." Studie aus Toblach in Tirol (1890).

ziehers. Desto reichlicher haben sich die vier Mädchengestalten mit den Blüten des Frühlings geschmückt. Die drei, die in schwesterlicher Gruppierung nebeneinander schreiten, erinnern an die drei Frauengestalten, die im Berliner Architektenhause die drei Künste im Zeitalter der Renaissance versinnlichen. Es lag gewiß in der Absicht des Künstlers, hier etwas Sinnbildliches zu geben. Die Hoffräulein der frommen Königin Irmingard mögen in Wirklichkeit doch ganz anders ausgesehen haben. Hier sollen diese holden Gestalten auf die Segnungen der Kultur deuten, die aus der Verbreitung des Christentums erwachsen wird, auf Wissenschaft und Kunst, und sie sollen zugleich in der künstlerischen Ökonomie des Bildes ein Gegengewicht gegen den frommen Eifer bilden, der sich in den Gesichtern der Kleriker auf der anderen Seite des Wandgemäldes spiegelt.

Was Hildesheim die Einführung des Christentums und seiner Kultur gebracht, faßt das folgende Bild, das dem Fenster nächste an der Nordwand (Abb. 48; vgl. die dazu gehörigen Studien Abb. 49—51) zusammen. Am Palmsonnabend des Jahres 1003 empfängt der Bischof Bernward

am Eingang des Doms, deſſen erzene Thüren ſich geöffnet haben, den Beſuch des Kaiſers Heinrich III., der an der Spitze eines glänzenden Zuges von Rittern und Reiſigen eingezogen iſt. Mit freudigem Stolze weiſt der Biſchof, der, ſelbſt in allerlei Künſten erfahren und ſchöpferiſch thätig, Baukunſt, Bildnerei in Stein und Erz, Malerei und Goldſchmiedekunſt im Dienſte der Kirche eifrig gefördert und zu einer in Deutſchland damals einzig daſtehenden Blüte gebracht hat, auf ſeine Schöpfungen. Der zierliche Spitzhammer in ſeiner Hand ſoll darauf deuten, daß er das Kreuz, das ein greiſer Handwerksmann dem Kaiſer vorweiſt, ſelbſt gearbeitet hat. Es iſt das noch erhaltene Kreuz, das den Namen ſeines kunſtfertigen Schöpfers trägt, und im Hintergrunde rechts ſieht man auf die mit Relief-Darſtellungen aus der Leidensgeſchichte Chriſti geſchmückte Bernwardsſäule. Dieſes archäologiſche Beiwerk macht ſich aber keineswegs aufdringlich bemerkbar. Es verſchwindet in dem vollen Bilde des Lebens,

Abb. 66. „Reflexe.“ Studie aus Toblach in Tirol (1890).

das wir vor uns zu sehen glauben: rechts der Heerbann des weltlichen Herrschers mit allem ritterlichen und kriegerischen Pomp, eine vom Sturm herangewehte Welle, die an den Stufen des Heiligtums plötzlich zum Stillstand gekommen ist, links das Walten der friedlichen Künste, die geistige und körperliche Kräfte nicht minder stark in Bewegung setzen. Bei der glänzenden Erscheinung des Kaisers und seiner Mannen halten Baumeister und Steinmetzen im Vordergrunde links in ihrer Arbeit inne, und in der Vorhalle des Doms sind die Geistlichen und Mönche mit ihren Klosterschülern versammelt, um dem Kaiser die Erzeugnisse ihres Fleißes, die mit Bildern und kunstvollen Initialen geschmückten Abschriften heiliger Bücher zu weisen. Das Kriegerische rechts und das Friedliche links fließt in der meisterhaft zusammengestimmten Gruppe des Kaisers und des Bischofs ineinander, ohne daß der von rechts nach links gehende Strom des Lebens unterbrochen wird und eine Leere entsteht. Als Hauptpersonen

Abb. 67. „Reflexe." Studie aus Tirol (1891).

Abb. 68. „Reflexe.“ Erinnerung an Nordwyk in Holland (1891).

gekennzeichnet und als solche herausgehoben stehen die beiden dennoch mitten im Flusse der Bewegung, die, das Bild von einem bis zum anderen Ende durchdringend, den Beschauer zum Zeugen unmittelbaren Miterlebens des Vorganges machen soll.

Über eine die Wand durchbrechende Thür hinweg, deren Aufsatz die Wappenjungfrau Hildesheims in der Gestalt eines Patrizierfräuleins in der Tracht des sechzehnten Jahrhunderts krönt (Abb. 53), führt uns der Künstler in die Zeit, wo das deutsche Bürgertum mündig geworden war und sich gleichzeitig gegen Pfaffen- und Fürstenherrschaft wehrte. Einen entscheidenden Sieg in diesem langen, erbitterten Kampfe schildert das vierte Bild der Reihe, die Heimkehr des Bürgermeisters Henning von Brandis nach der Schlacht bei Bleckenstedt im Jahre 1493, wo die Hildesheimer Bürger der von ihren Her-

zögen hart bedrängten Stadt Braunschweig zu Hilfe gekommen waren und den Bedrängern eine entscheidende Niederlage beigebracht hatten. Dem heimkehrenden Bürgermeister hat die Bürgerschaft einen festlichen Empfang bereitet. Auf dem Marktplatze vor dem Rathause ist eine Tribüne errichtet, von der die Ratsmannen den tapferen Kriegshelden begrüßen, der, hinter Pfeifer, Trommler und Trompetern, den Zug der gewappneten Reiter eröffnet, über denen die Fähnlein der Geschlechter und Zünfte lustig im Winde flattern. Den ihn jubelnd umringenden Bürgern streckt der wackere Führer seine gepanzerte Rechte zum Gruße entgegen (Abb. 54).

Zwei dicht nebeneinander liegende Thüren gestalteten die an dieses Bild angrenzende Wandfläche so ungünstig, daß der Künstler zunächst auf eine größere geschichtliche Darstellung verzichten mußte. Jetzt spann er das hohe Lied von den Bürgertugenden und den leitenden Kräften eines weisen Stadtregiments weiter aus. Über

Abb. 69. Santa Margherita an der Riviera (1892).
Für den Hamburgischen Ministerresidenten Krüger (†) gemalt.

der ersten Thür erscheint ein Kaufmann, der ein Stück Tuch, den Hauptgegenstand Hildesheimer Produktion und Ausfuhr im Mittelalter, prüfend betrachtet, als der Vertreter des Gewerbfleißes (Abb. 55) und in dem Felde zwischen dieser und der nächsten Thür sieht man unter einem blühenden Gebüsch drei herrliche Frauengestalten auf und vor einer Marmorbank zu einer Gruppe vereinigt (Abb. 56). Die rechts sitzende ist durch die Wage in ihrer Linken, durch das Gesetzbuch auf ihren Knieen und durch eine am Baumstamme über ihr hängende Schrifttafel deutlich als die Gerechtigkeit, und die schlanke Gestalt in Helm und Panzer, die sich auf einen mächtigen Zweihänder stützt, ist durch dieses Zeichen der Gewalt wie durch den zu ihren Füßen schlummernden Löwen als das Sinnbild der Stärke gekennzeichnet. Aber hier ist ihr noch ein tieferer Sinn untergelegt. Sie repräsentiert die Strenge, die nach dem Buchstaben des Gesetzes zu walten hat, wenn nicht die Milde, die holde Jungfrau, die der neben ihr sitzenden Gerechtigkeit begütigend die Hand auf die Schulter legt, der Strenge in die Arme fällt. Über der zweiten, in das Amtszimmer des Bürgermeisters führenden Thür erscheint eine in der Luft schwebende Gruppe von Engeln, die

Abb. 70. Tischkarte bei der Feier des Abschiedes Carl Gussows von Berlin (1892).

Abb. 71. Skizze zu dem Mittelbilde der „Christlichen Welt“ in Breslau (vgl. Abb. 80).

Abb. 72. Skizze zu dem linken Seitenbilde der „Christlichen Welt“ in Breslau (vgl. Abb. 80)

Abb. 73. Skizze zu dem rechten Seitenbilde der „Christlichen Welt“ in Breslau (vgl. Abb. 80).

Abb. 74 Aus dem Treppenhause im schlesischen Museum der bildenden Künste zu Breslau. Westwand.

ein Schriftband mit der Bitte: Da pacem Domine in diebus nostris (Gieb, Herr, Friede unserer Zeit) halten.

Das erste Bild an der Westseite der Südwand schildert den Hauptmoment in der Geschichte Hildesheims während des sechzehnten Jahrhunderts, die endliche Befreiung des Bürgertums von der geistlichen Gewalt durch die Einführung der Reformation im Jahre 1542. Unter feierlichem Geleit des Bürgermeisters Spenger, des Rats und der Gemeinde ist Johann Bugenhagen, der der Stadt Hildesheim wie zuvor dem benachbarten Braunschweig ihre Kirchenordnung gegeben, die Stufen, die zum Portal der Andreaskirche führen, emporgestiegen, in den erhobenen Händen die teuer erstrittene Bibel haltend, während der greise Sakristan in pelzverbrämter Sammetschaube, der den Reformator an der Thüre empfängt, das andere Symbol der neuen Lehre, den Abendmahlskelch, trägt. Knabenchöre begleiten die feierliche Handlung mit dem Gesang des Lutherliedes, und von der Weihe des Moments ergriffen sind Frauen, Kinder und Greise in die Kniee gesunken. Die mächtige Gestalt eines alten Kriegsmannes, der über dieser Gruppe emporragt, soll darauf deuten, daß die alte Hildesheimer Tapferkeit auch zu wehrhafter Verteidigung des neuen Glaubens gerüstet ist (Abb. 57; vgl. die dazu gehörigen Studien Abb. 58). Wie es die Meister der italienischen Renaissancezeit gethan, hat der Künstler einigen der Althildesheimer Bürger die Züge der Männer gegeben, die sich um das Werk der Ausschmückung wohlverdient gemacht haben: des Geheimrats Jordan,

des Oberbürgermeisters Struckmann u. a., und mit gutem Recht hat er hier auch sein eigenes Bildnis angebracht.

Von diesem Bilde durch zwei Thüren getrennt, über denen sich die Frömmigkeit mit einer Handorgel erhebt (Abb. 59), folgt das sechste und letzte der Reihe: auf einer Anhöhe erscheint auf seinem Schlachtrosse die Heldengestalt des großen Kaisers, der die mit der Geschichte der Stadt Hildesheim eng verknüpfte Herrlichkeit des alten Reichs im neuen über alles Hoffen und Erwarten hinaus zu größerem Glanze erweckt hat. Während er, mit dem Kranze des Siegers in hundert Schlachten geschmückt, mit der Rechten das Schwert in die Scheide stößt, blickt er auf seine Soldaten herab, die in langen Geschwadern mit flatternden Standarten unten im Thale jubelnd an ihm vorüberziehen. Hinter dem kaiserlichen Reiter wallt ein Wald von Fahnen in den Farben und mit den Wappen aller deutschen Bundesstaaten, deren Vertreter sich zur Seite des Helden versammelt haben, dem ein in die Farben Bayerns gekleideter Herold die Kaiserkrone reicht. Mit freudigem Stolz weist die vorderste der hochgewachsenen Frauengestalten, die mit dem Adlerhelm geschmückte Borussia, eines ihrer jüngsten Kinder, die kleine Hildesia, auf den ersten Kaiser des neuen Reichs (Abb. 60; vgl. die dazu gehörige Studie Abb. 61). So schließt sich das letzte Glied an die Kette der Ereignisse. Was Hermann der Cherusker begonnen, die Zusammenfassung der deutschen Stämme gegen die Fremdherrschaft, hat Wilhelm der Preuße glorreich vollendet!

Nach vierjähriger Arbeit, 1892, waren die Fresken für Hildesheim vollendet, und im folgenden Jahre, als die Kartons zu den geschichtlichen Darstellungen auf der Großen Kunstausstellung in Berlin erschienen, wurde dem Werk auch eine äußere Anerkennung zu teil, indem dem Künstler die höchste Auszeichnung, die große goldene Medaille, zuerkannt wurde. Eine kaum übersehbare Fülle von Studien, aus der wir nur einige wenige herausgegriffen haben, hat die Arbeit begleitet. Fast immer hat der Künstler dabei nach seinen Modellen im Freien gearbeitet, in frischem, heiterem Wollen, ohne sich um das Gelingen viel Sorge zu machen, immer nur darauf bedacht, die Erscheinung des Augenblicks festzuhalten. Er wollte eben nicht pathetische Geschichtsbilder alten Stils malen, auf

Abb. 75. Die antike Welt. Fresken an der Ostwand im Treppenhause des schlesischen Museums zu Breslau.

Abb. 76. Das Parisurteil (vgl. Abb. 75).
Wandgemälde im Museum zu Breslau.

denen die feierlichen Bewegungen, Gebärden und Gesichtsausdrücke der Figuren sich dem Beschauer gleichsam aufzwingen und seine Phantasie so völlig gefangen nehmen, daß er sich nichts anderes mehr vorzustellen wagt. Im Gegensatz zu dieser Auffassung des strengen Stils im Geschichtsbilde wollte Prell mehr das Zufällige, das Vorübergehende betonen. Er will den Beschauer nicht in seinen Bann zwingen, sondern ihm die Freiheit lassen, sich den Vorgang auch anders vorstellen zu können, und um dieses Ziel zu erreichen, hat er sich so in den Vorgang vertieft, daß er zuletzt nicht mehr Darsteller, sondern selbst einer von den Beschauern, einer aus dem Publikum geworden ist. Die Objektivität, die er dadurch seinen Schöpfungen gegenüber gewann, hat ihre Wahrheit gesteigert, ohne die Wärme der Empfindung, aus der sie erwachsen sind, zu verringern. Wie wenig er sich in den Einzelheiten auch an geschichtliche Treue hielt, so hat er doch als Maler die Wohlthaten empfunden, die ihm aus der Farbenpracht der Kostüme, den Trachten des Mittelalters und der Renaissancezeit erwuchsen. Indem er rein malerische Trachten in den Vordergrund rückte, hat er selbst bei dem letzten Bilde die Prosa des modernen Realismus, an dem die militärischen Uniformen noch nicht einmal das Schlechteste, sondern vielmehr das Dankbarste sind, glücklich überwunden.

In die Zeit der Ausführung der Hildesheimer Fresken fielen noch mehrere Nebenarbeiten. Die wichtigste war ein Auftrag, der dem Künstler von Danzig gekommen war. Zwei kunstsinnige Bürger Danzigs, die Gebrüder Jüncke, hatten eine Stiftung errichtet, aus deren Mitteln der Sitzungssaal der Stadtverordneten im Rathause mit sechs Wandgemälden aus der Geschichte der alten Hansastadt geschmückt werden sollte. Schon im Jahre 1885 hatte sich Prell aus einem anderen Anlaß mit Entwürfen zu Bildern aus der Geschichte Danzigs beschäftigt, die zwar nicht zur Ausführung gelangten, aber auch nicht verloren gingen, da sie für die Berliner Nationalgalerie angekauft wurden. Es lag daher

nahe, bei der Ausführung der Gemälde für Danzig in erster Reihe Prell heranzuziehen. Der Auftrag wurde aber nicht ihm allein übertragen, sondern unter drei Künstler geteilt. Zu Prell gesellte sich noch der Düsseldorfer Fr. Röber und der Berliner C. Röchling. Da die ungünstigen Beleuchtungsverhältnisse des Saales die Ausführung der Bilder an Ort und Stelle verboten, waren die Künstler genötigt, auf die Freskotechnik zu verzichten und die Bilder daheim im Atelier in Temperafarben auf Leinwand auszuführen. Prell war die für Entfaltung malerischen Aufwands sehr vorteilhafte Aufgabe zugefallen, zwei Ereignisse aus der Blütezeit Danzigs darzustellen, als seine Schiffe noch ihre Flaggen in allen befahrenen Meeren zeigten und die mächtige Handelsstadt noch eine stattliche Schar wehrhafter Männer ins Feld schicken konnte: die Abwehr des Polensturmes auf Weichselmünde im Jahre 1577 und den Empfang einer Danziger Gesandtschaft in Venedig durch den Dogen Marino Grimani 1601 (Abb. 62 u. 63).

Das erste Bild hat die auf die ganze Festung ausgedehnte Aktion in eine Kampfesscene zusammengefaßt, deren wildes Getümmel Prell mit einer so gewaltigen dramatischen Kraft geschildert hat, daß er sich damit eigentlich mit seinen nach langem Ringen gewonnenen und befestigten Kunstanschauungen, wonach seine Kunst in der Schilderung ruhigen Geschehens in Stimmung erregender Landschaft erst ihre eigentliche Heimat gefunden hatte, in Widerspruch gesetzt hat. Aber das ist gerade das Merkmal des echten Künstlers, daß er sich von seinem Gegenstande so hinreißen läßt, daß er darüber wohl erwogene Grundsätze vergißt und das Höchste zu erreichen sucht, was er der Natur des Gegenstandes abzugewinnen vermag. Hier war allerdings

Abb. 77. Studie zur Venus im Parisurteil (vgl. Abb. 76).

Abb. 78. Apollo. Wandgemälde im Muſeum zu Breslau (vgl. Abb. 75).

die höchſte Steigerung des Affektes geboten. Bei der Schilderung eines Zuſammenpralls zwiſchen Slaven und Germanen konnte nichts anderes maßgebend ſein als die Erreichung einer möglichſt vollkommenen Naturwahrheit, die nur durch die Entfaltung der heftigſten Leidenſchaften auf beiden Seiten glaubhaft gemacht werden konnte. Auf den erſten Blick iſt es nicht leicht, die Kompoſition zu entwirren und ihren einzelnen Teilen nachzugehen — ſo feſt haben ſich die Stürmer und die Verteidiger ineinander verbiſſen. Nachdem der Polenkönig Stephan Bathory den Danzigern, die ihm die Huldigung verweigert hatten, bei Dirſchau eine Niederlage beigebracht, ſchickte er ſich an, die Stadt ſelbſt zu belagern. Zuvörderſt mußte aber das „Sperrfort" Danzigs, die Veſte Weichſelmünde genommen werden. Zweimal wagten die Polen den Sturm; aber das zweite Mal wurden ſie mit ſo blutigen Köpfen, mit ſo ſchweren Verluſten heimgeſchickt, daß der König ſich genötigt ſah, die Belagerung aufzuheben und Friede zu ſchließen. Eine Epiſode aus dieſem zweiten Sturm, den Angriff eines mit polniſchen Kriegern gefüllten Bootes auf ein hölzernes, mit Kanonen bewehrtes Bollwerk, ſchildert das Bild Prells. Noch iſt der Kampf nicht entſchieden; aber aus den kräftigen Strichen der Verteidiger läßt ſich bereits erkennen, auf welche Seite ſich das Schlachtenglück neigen wird.

Zu dem wütenden Kampfe nordiſcher Krieger bildet die friedliche Idylle aus der letzten Glanzzeit Venedigs einen ſtarken, aber dem Auge wohlthuenden Gegenſatz. Auf der oberſten Stufe der Treppe, die zu ſeinem Palaſt emporführt, empfängt der Doge Marino Grimani, umgeben von den Prokuratoren und anderen Würdenträgern der Republik — im Hintergrunde werden auch zwei Damen in reicher Tracht ſichtbar — die Geſandtſchaft der nordiſchen Hanſaſtadt, die eine von einem ſchlanken Ruderer geſteuerte Barke herbeigeführt hat. Mit der Farbenpracht Venedigs, mit dem goldbrokatenen Ornat des Dogen und den Purpurmänteln der Prokuratoren bilden die ſchwar-

zen, steiffeierlichen Trachten der Danziger Patrizier, die dem Dogen ein Bild ihrer Stadt überbringen, einen starken koloristischen Zusammenklang. Und dazu rechts der Blick auf die in heiterem Sonnenlicht prangende Lagunenstadt! —

In den sommerlichen und herbstlichen Erholungspausen, die die arbeitsreiche Zeit von 1890 bis 1892 unterbrachen, unterließ es der Künstler niemals, den Reichtum seiner Studien oder vielmehr die Fülle seiner von vornherein als Bilder gedachten Eindrücke zu vermehren. Unsere Abbildungen 65—69 geben einen Überblick über die verschiedenen Orte, an denen Prell die Zeit des Ausruhens verbracht hat: es sind augenblickliche Niederschläge aus Beobachtungen, die er in Toblach und anderen Erholungsstätten in Tirol gemacht, aber auch Erinnerungen an eine Reise an der holländischen Küste, die dazu beigetragen haben mögen, den Künstler bei der Ausführung einer späteren großen Aufgabe gewisse Dienste zu leisten. Eine Pflicht der Dankbarkeit erfüllte er, als er um diese Zeit, im April 1892, den Quell seines Humors zu Ehren seines alten Lehrers Carl Gussow springen ließ. Durch wirkliche und vermeintliche Kränkungen, durch Enttäuschungen und bittere Erfahrungen mancherlei Art war dieser, wie wir schon beiläufig erwähnt haben, zu dem Entschluß bewogen worden, Berlin den Rücken zu kehren und nach München überzusiedeln, wo er freiere Luft für die Ausübung seiner Kunst, für das Ausleben seines Temperaments zu finden hoffte. Wie schmerzlich seine Berliner Freunde und Schüler diesen Entschluß und den dadurch herbeigeführten Verlust für das Berliner Kunstleben empfanden, wollten sie aber vor dem Scheiden des verehrten Meisters noch dadurch ausdrücklich bekunden, daß sie ihm ein Abschiedsfest im Kaiserhof veranstalteten, für das Prell die Tischkarte in einem Augenblick höchst glücklicher Eingebung zeichnete (Abb. 70). Das letzte größere Bild, das Gussow vor seinem Scheiden von Berlin geschaffen hat, „die Dorfsparzen" — drei alte

Abb. 79. Die Musen und der Dichter.
Wandgemälde im Museum zu Breslau (vgl. Abb. 75).

Weiber, die sich mit kritischen Blicken über ein von der jungen Mutter in den Armen gehaltenes Neugeborenes beugen — hatte Prell das Hauptmotiv für seine humorvolle Erfindung geliefert. Die bralle junge Frau ist die „Monachia", die verwundert auf „das neueste Münchener Kindl" blickt, das der einen der Gevatterinnen den Maßkrug als Erkennungszeichen verwandter Gesinnung reicht. An die Stelle der dritten Dorfmuhme ist aber ein Mann getreten, kein geringerer als Lenbach, der den Konkurrenten mit mißtrauischen Blicken betrachtet. Der musizierende Engel, den wir aus Prells damals eben vollendeter „Ruhe auf der Flucht" kennen, geigt dem Scheidenden das Abschiedslied, und unter seinen Füßen sieht man, wie sich Gussow, den das Berliner Treiben mit tiefem Widerwillen erfüllt hatte, seine Zukunft ausgemalt. Hoch oben auf der Alm, auf seinem in Tirol angekauften Gute, sitzt Gussow in Sennentracht und gibt sich dem Geschäft des Kuhmelkens hin, während sein Genius, ein robuster Geselle, dabei ausruht. Vom Thal steigen unter der Führung eines Ortskundigen neue Kunstjünger hinauf, um der Lehre des Meisters auch unter so primitiven Verhältnissen teilhaftig zu werden.

Um diese Zeit hatte sich auch Prell selbst zum Scheiden von Berlin entschlossen. Von Dresden aus war ein ehrenvoller Ruf an ihn ergangen, der ihm die Aussicht auf eine freie und reiche Lehrthätigkeit eröffnete. Die sächsische Staatsregierung hatte sich eine Reform der Dresdener Kunstakademie zur Aufgabe gemacht, und neben gewissen Umgestaltungen der Organisation galt es besonders, dem Lehrkörper frisches Blut zuzuführen. Ohne langes Zureden nahm Prell den Ruf an, um so mehr, da er sich der begründeten Hoffnung hingeben durfte, daß sich ihm in der sächsischen Hauptstadt auch die Gelegenheit zur Bethätigung seines künstlerischen Schaffens bieten würde. Denn zu völligem Aufgehen in der Lehrthätigkeit war er noch viel zu jung und zu schaffenslustig, und er traute sich auch die Kraft zu, sein Lehramt mit hingebendem Eifer zu verwalten, ohne daß die Hauptaufgaben seines Lebens darüber zu kurz kamen. Eine neue Aufgabe, die ihn ganz besonders beglückte,

Abb. 80. Die christliche Welt. Fresken an der Westwand des Treppenhauses im Museum zu Breslau.

weil sie so recht seinen innersten Neigungen entsprach, brachte er bereits nach Dresden mit, und sie nahm sein ganzes Sinnen, Denken und Gestalten so in Anspruch, daß er nur auf dem Boden Roms zu einem Ausreifen seiner Gedanken gelangen zu können glaubte.

Jener Auftrag war ihm wieder von der preußischen Staatsregierung gekommen, die ihm die Ausmalung zweier Wände im oberen Treppenhause des schlesischen Museums der bildenden Künste in Breslau übertrug. Im Gegensatz zu Hildesheim, wo Prell sich erst eine Architektur durch Malerei schaffen mußte, war hier ein fester architektonischer Rahmen gegeben, und ein Teil des Raumes, die ihn überdeckende Kuppel, hatte auch bereits eine plastische und gemalte Dekoration erhalten. Das Treppenhaus, das die Mitte des ganzen Gebäudes einnimmt, entwickelt sich auf quadratischem Grundriß. Über seinem oberen Geschoß steigt eine flache Kuppel bis zu einer Scheitelhöhe von $22\,^1/_2$ Metern auf. Sie und ihre Zwickel waren durch den Maler Johannes Schaller in Breslau und den Bildhauer Otto Lessing in Berlin mit Gemälden und Reliefs geschmückt worden, die die Anfänge der menschlichen Kultur durch Darstellungen aus der griechischen Götter- und Heldensage veranschaulichen. Ein geistiger Zusammenhang zwischen diesen und den Fresken Prells erschien also wünschenswert, und Prell ging um so lieber auf die Fortführung dieses Gedankengangs ein, als er dabei Ideen, die seit Jahren in seinem Innern lebten, auch äußerlich lebendig machen konnte. Für ihn waren von den vier Wänden des oberen Treppenhauses nur zwei zur Verfügung: die Ost- und die Westseite, weil die Nord- und die Südseite durch drei Glasthüren geöffnet sind, die den Zugang zu den Sälen der Gemäldegalerie vermitteln. Alle vier Wände sind durch Halbsäulen gegliedert, zwischen denen an der Nord- und Südseite die Thüren angebracht sind. An den beiden anderen Seiten boten sich zwischen den Säulenstellungen je drei im Halbkreis ge-

Abb. 81. Kampf des christlichen Ritters gegen die Mächte der Finsternis.
Wandgemälde im Museum zu Breslau (vgl. Abb. 80).

Abb. 82. Christus und der Brunnen des Lebens.
Wandgemälde im Museum zu Breslau (vgl. Abb. 80).

traft schöner wirkt als der zwischen der Architektur, die den inneren Raum trägt, und der weiten Welt, die die Bilder eröffnen. Die Gemälde sollen aber den Eindruck hervorrufen, als wären sie hinter den einfassenden Architekturgliedern tiefer gelegt, und von dieser Absicht ausgehend, hat Prell auch kein Bedenken getragen, jede Bilderreihe, trotz ihrer äußeren Trennung durch die Halbsäulen, doch durch eine durchgehende Landschaft zusammenzufassen.

Da dem Künstler in der Wahl seiner Motive wie in der Gestaltung aller Einzelheiten freie Hand gelassen war, konnte neben der Kraft des bildenden Künstlers auch die schöpferische Phantasie des Dichters und des Philosophen walten. Schon als Prell sich in seinen Jünglingsjahren mit den rohen, aber Ehrfurcht erregenden Trümmern beschäftigte, die uns von den Götter- und Heldensagen der alten Germanen in der schriftlichen, arg verstümmelten Überlieferung übrig geblieben sind, haben wir gesehen, wie seine dichterische Phantasie es verstand, die unbehauenen Blöcke zu einem Gebäude zusammenzufügen, eine oft jäh unterbrochene Folge von Ereignissen kunstvoll zusammenzuknüpfen und

schlossene, durch die Halbsäulen getrennte und von schmalen Pilasterstreifen umsäumte Felder von 4,58 Meter Höhe und 2,40 Meter Breite, die nach einer Ausschmückung durch Malerei dringend verlangten.

Die gegebene Architektur war für Prell kein Hindernis, da er schon längst zu der Überzeugung gelangt war, daß eigentlich alle Wandgemälde von Architektur umgeben sein müßten, weil sie durch nichts besser isoliert werden können und weil kein Kon-

psychologisch verständlich zu machen und zu vertiefen. Diese dichterische Kraft seiner Kunst hat er zum erstenmale in vollem Umfange an den Fresken im Breslauer Museum bewähren können. Aus den Anfängen der Kultur, die in den Reliefs und Malereien der Deckenwölbung geschildert worden sind, ist als feinste Blüte der Kultur des Altertums das Griechentum erwachsen, und die griechische Kultur hat ihren Höhepunkt in dem Kultus der Schönheit in

Abb. 83. Studie zu den Cherubim am Brunnen des Lebens (vgl. Abb. 82).

allen ihren Erscheinungsformen, in der Religion, in den bildenden, redenden und tönenden Künsten erreicht. Als Gegensatz zu einem abschließenden Bilde der antiken Welt ergab sich von selbst ein Bild der christlichen Welt, die den Trümmern der alten Kultur, nach dem diese sich ausgelebt, entsprossen war. Dem naiven Sinnenleben des Heidentums sollte der Spiritualismus des Christentums gegenübertreten.

Was in dem Bilde der antiken Welt Gestalt gewonnen hat, geht in seinen Anfängen auf den von 1887 auf 1888 verlebten Winter an der Riviera zurück, wo Prell mit seiner jungen Frau und einem Kunstgenossen in einer schönen verschlossenen Villa herrliche Wochen im Schauen, Genießen, Arbeiten und — Träumen verbrachte. Wir spüren noch einen Nachklang an diese selige Zeit, wenn wir in seinen späteren Aufzeichnungen lesen: „Nach den Studien von Klippen, Olivenhainen, Meer und Wald lagerten wir in der Mittagssonne auf den einsamen Klippen über dem Meere oder abends in den stillen Gebüschen. So dachte ich mir die Bewohner der Ultima Thule um den Altar des Apollon gelagert und plötzlich den Gott selbst auf den Altar herabgestiegen und seine Saiten berührend; so das stille Erblicken unsäglicher Schönheit beim Parisbild und das einsame Lauschen auf der sonnigen Klippe, wenn weit entferntes Klingen anregt, den kreisenden Musen entgegenzustreben — Ver erat aeternum!"

Nicht so schnell kam der Künstler über den Inhalt der anderen Bilderreihe ins Klare. Es war ihm zunächst auch nur darum zu thun, eine Stimmung zu finden, die dem Beschauer sofort begreiflich machen sollte, daß es sich bei diesen Bildern um die christliche Welt, nicht allein um die christliche Religion handelte. Langsam tastend kam er aus dieser Stimmung zu dem Gedanken, der sich, wie es oft geschieht, erst zu allerletzt einstellte. Welche Wandlungen die Entwürfe bis zu ihrer definitiven Gestaltung durchgemacht, lehrt ein Vergleich einiger Skizzen aus den Anfangsstadien (Abb. 71—73) mit den vollendeten Wandbildern. Prells Gefühl ging von vornherein auf die Darstellung der thronenden Kirche und ihres Verhältnisses zur hilfesuchenden Menschheit aus, zu der sie sich trostbringend hinabneigt. Aber während dieses Verhältnis auf der Skizze noch ganz im Sinne der mittelalterlichen Kirchenhierarchie aufgefaßt ist, erscheint auf dem ausgeführten Bilde der Heiland selbst, und seine Engel haben ihm den Weg zu der leidenden Menschheit bereitet. Das hierarchische Element ist ganz verschwunden, und damit ist eine Anschauung des Christentums gegeben worden, die über die dogmatische Enge des Mittelalters weit hinausreichend zugleich das Wesen des Christentums, die allgemeine Menschenliebe, in seinem innersten Kern erfaßt hat. Eine nicht viel geringere Umgestaltung haben die ersten Entwürfe zu den Seitenbildern erfahren. Auf dem Bild zur Linken ist in der Skizze ein Kreuzritter dargestellt, der sich mit anderen Genossen zum Auszug in den heiligen Kampf für den Glauben anschickt, während ihm ein Mönch das Zeichen des Kreuzes auf den Mantel heftet. Auf dem ausgeführten Bilde ist aber der Kampf selbst geschildert, und an die Stelle des Kreuzritters ist der heilige Georg getreten. Das rechte Seitenbild zeigt in der Skizze Dante, den der Gesang florentinischer Mädchen in dichterisches Schauen versetzt hat. Von diesen Mädchen ist auf

Abb. 84. Studie zum Pilger am Brunnen des Lebens (vgl. Abb. 82).

dem ausgeführten Bilde nur eines übrig geblieben: Beatrice, und was der Dichter innerlich geschaut hat, schwebt über beiden als himmlische Vision.

Abb. 85. Beatrice und Dante.
Wandgemälde im Museum zu Breslau (vgl. Abb. 80).

Bevor sich aber diese noch unsicheren Empfindungen zu plastischen Gestalten abklärten, empfand Prell die Notwendigkeit, sich wieder in Rom am Anblick einer großen Natur und einer schönen Menschenrasse zu sättigen. Zum zweitenmale betrat er den Boden der Stadt, die für ihn zu einem Damaskus geworden war, wo ihm wie einst dem Apostel Paulus die Schuppen von den Augen gefallen, wo der Blinde sehend geworden war. Aber wieviel er auch inzwischen gelernt und geschaffen — bei dem abermaligen Schauen und Genießen verstärkten sich nur die Eindrücke, statt sich zu verflachen. Wieder empfand er, daß die gewaltige Wirkung, die Rom auf jeden schaffenden Künstler übt, nicht in seinen Kunstschätzen, sondern in seiner unvergleichlichen Natur, in dem Reichtum des Stadtbildes und der umgebenden Landschaft, im Klima, in der schönen Menschenrasse zu suchen ist. Zusammen mit der einfachen Lebensweise vereinigt sich dieses alles, das Studium zu fördern und ihm äußere Anregungen und Hilfsmittel zu verschaffen, die nirgendwo anders zu finden sind.

An sich selbst empfand auch Prell, wie falsch die allgemein verbreitete Ansicht ist, daß sich bei Künstlern, die lange in Rom verweilen, allmählich der deutsche Charakter verliere. Diese Ansicht war berechtigt, solange die nach Rom pilgernden deutschen Künstler es für ihre erste und letzte Pflicht erachteten, nur rückwärts zu schauen und in staunender Anbetung vor Raffael und Michelangelo ihre Individualität und Nationalität zu vergessen. Dieser retrospektive Standpunkt ist jetzt im allgemeinen aufgegeben worden, und wenn es immer noch vorkommt, daß deutsche Künstler sich der mächtigen Kunsteindrücke nicht erwehren können und in schwächlicher Nachahmung zu Grunde gehen, so liegt das meist nur an individueller Charakter-

Abb. 86. Hauschronik. Ölgemälde (1893).

schwäche. Was die französischen Künstler schon längst besaßen, einen schönen Studienplatz in der herrlichen Villa Medici, wird jetzt auch den deutschen Künstlern geboten, seitdem die preußische Staatsregierung die in völliger Abgeschiedenheit vor der Porta

samkeit, in einer herrlichen Natur, inmitten eines reichen Baum- und Pflanzenwuchses hat Prell alle Akte, deren er für die Breslauer Fresken bedurfte, im Freien gemalt, und er bekennt dankbar, daß er ohne diese Studien die Bilder so, wie sie gemalt sind,

Abb. 87. „Reflexe." Polnische Bauern in einer Sennhütte in der Tatra, 1894.

del Popolo gelegene Villa Strohl-Fern gemietet und für Studienzwecke eingerichtet hat. Als Prell zum zweitenmale nach Rom kam, konnte er bereits von dieser Vergünstigung Gebrauch machen, und es blieben ihm die peinlichen Vorkommnisse erspart, die ihm bei seinem ersten Aufenthalt in Rom die Arbeit nach dem lebenden Modell im Freien erschwert und oft unmöglich gemacht hatten. In dieser abgeschlossenen Ein-

nicht zustande gebracht haben würde oder daß sie konventionell geworden wären, weil sich in Deutschland keine Gelegenheit bietet, das Nackte so in freier Natur zu studieren, wie es in Rom, in einer abgeschlossenen Villa, möglich ist. Trotzdem würde es Prell, zumal nach der Erfahrung, die er als akademischer Lehrer gemacht hat, nicht für wünschenswert halten, wenn die Villa Strohl-Fern nach ihrem Ankauf durch das

Abb. 88. Thronsaal im Palazzo Caffarelli zu Rom mit den Wandgemälden Prells.
Nach dem im Verlage von Gerhard Kühtmann in Dresden erschienenen Werk: Hermann Prell, Jahresmythos der Erde.

Reich oder durch den preußischen Staat zu einer Akademie, etwa nach französischem Muster, eingerichtet würde. Sie sollte nur als freier Studienplatz für jeden, der dort arbeiten will, offenstehen, und dann würde sie zur Förderung der Kunst viel mehr helfen als eine noch so gut organisierte Akademie. Es müßte dann freilich die Aufgabe der Aufsichtsbehörde sein, nur solchen Künstlern den Zugang zu diesem bevorzugten Studienplatz zu gewähren, die der Notwendigkeit eines geregelten Lernzwanges nicht mehr bedürfen.

Als Prell nach dieser äußerst ergiebigen Studienreise nach Deutschland zurückkehrte, brachte er volle Klarheit über den Gedankengang, den Inhalt und die Komposition der Breslauer Fresken mit. Vor allem stand ihm der Gegensatz der beiden Welten klar vor Augen und damit auch die Stimmung, die die beiden Bilderreihen malerisch beherrschen sollte: die antike Welt (mit dem Motto: Ver erat aeternum — es herrschte ewiger Frühling) sollte das heitere Dasein des lebensfrohen und schönheitsfreudigen Griechenvolkes, den Wechselverkehr zwischen den Göttern und Menschen in der mythischen Zeit schildern, und im Gegensatz dazu sollten in den Bildern, die die christliche Welt vor Augen führen, das Hereinbrechen der furchtbaren, übersinnlichen Welt in das Geistesleben der Menschheit veranschaulicht werden.

Während der Arbeit hat sich manches noch anders gestaltet, als es in Rom geplant war. Aber die dort gemachten Studien haben doch den Gesamtcharakter bestimmt. So sind z. B. die landschaftlichen Hintergründe, die jede Bilderreihe, ungeachtet ihrer Teilung durch die Säulen, zusammenfassen, römischen Ursprungs: das zeigt sich am deutlichsten an der Ostwand, wo sich die sinnige Schönheit und der erhebende Schwung der antiken Kultur entfalten (Abb. 75). In dem Mittelbilde (Abb. 78) thront Apollo auf einem Altar, der seine eigene Herme trägt. Zu dem altertümlichen Abbild seiner selbst ist der Gott in eigener Person herabgestiegen, um den Hellenen das Geschenk der göttlichen Kunst zu bringen. Hinter der Herme sind die drei Grazien zu einer anmutigen Gruppe vereinigt, und im Vordergrunde, vor dem Altar haben sich Greise und Jünglinge, Frauen, Mädchen und Kinder, die „Menschen des goldenen Zeitalters“ gelagert, um dem Gesang und dem Saitenspiel des Gottes in seliger Selbstvergessenheit und Sorglosigkeit zu lauschen. Daß der Kultus der Schönheit die Grundlage der griechischen Kultur und Kunst ist, wird uns in dem Seitenbilde links (Abb. 76; vergleiche die Studie dazu Abb. 77) durch eine der ältesten Mythen des griechischen Heroenzeitalters veranschaulicht: durch das Urteil des Paris. In strenger Durchführung seiner Absicht hat der Künstler aber nicht den Moment vor der Entscheidung, dieses oft bearbeitete Motiv, sondern den Augenblick nach dem Siege der himmlisch lächelnden Aphrodite dargestellt. Noch steht sie da in ihrer bezaubernden Schönheit, in der stillen Einsamkeit eines Gebirgsthales, über welchem — nach des Künstlers freier Auffassung der Sage — der schneeige Gipfel des Olympos emporragt. Ihre Nebenbuhlerinnen sind längst verschwunden. Nur der auf einem Baumast sitzende, mißgünstig herabblickende Pfau der Hera und die herumflatternde Eule der Athene erinnern noch an die beiden, die im Zorn die idyllische Stätte verlassen haben. In frohem Genuß ihres Sieges gönnt Aphrodite den Anblick ihrer Reize dem troischen Hirten, der, vor Staunen „zur Statue entgeistert“, noch immer den Apfel in der ausgestreckten Rechten hält, obwohl der hinter ihm stehende Eros ihn zu ermutigen scheint. Mit großem Glück hat Prell die schwierige Aufgabe gelöst, in der Gestalt der Venus ein warmblüttiges Bild weiblicher Schönheit zu schaffen, das ebensoweit von der flachen, phrasenhaften Idealität, die besonders für die modernen Franzosen bezeichnend ist, wie von der gemeinen Modellwahrheit entfernt ist, und zugleich hat er in der Auffassung und Behandlung der Landschaft ein ideales Abbild der Natur geschaffen, das im einzelnen doch vollkommen realistisch ist und daher den Gedanken an eine freie Erfindung gar nicht aufkommen läßt. Es ist eine aus dem innigsten Studium der Natur erwachsene Auffassung der Landschaft, die mit der abstrakten Naturanschauung, wie sie vornehmlich durch Rottmann und Preller in ihren stilisierten oder heroischen Landschaften zum Ausdruck gebracht ist, nichts gemein hat. Sie ist aber ebensowenig mit der Art Böcklins verwandt,

Abb. 89. Frühling. Aquarellentwurf zu

)em Gemälde im Palazzo Caffarelli zu Rom.

der wohl jede seiner Landschaften unmittelbar vor der Natur empfunden, aber die Natur immer nur als Ganzes gesehen und dann den Natureindruck poetisch gesteigert hat. Für Prell ist die Wahrheit des Eindruckes, der Stimmung immer das Höchste gewesen und geblieben.

Das dritte Bild an der Ostwand zeigt, wie sich unter der Erziehung des Apollon und der Aphrodite zum Kultus des Gesanges und der Schönheit im Volke der Hellenen die dichterische Kraft regt (Abb. 79). Auf einem Felsenvorsprung am Ufer des Meeres, zu dem das den Hintergrund aller drei Darstellungen bildende Gebirge steil abfällt, steht ein schlanker Jüngling neben dem Flügelroß, das er an der Mähne zurückhält. Das edle Tier spitzt die Ohren; denn oben durch die Lüfte schwebt singend und musizierend der Chor der neun Musen der Sonne entgegen. Noch einen Augenblick, und der Jüngling wird

Abb. 80. Frühling. Wandgemälde im Palazzo Caffarelli zu Rom (Nordseite).
Nach dem im Verlage von Gerhard Kühtmann in Dresden erschienenen Werk: Hermann Prell, Jahresmythos der Erde.

sich auf den Rücken des Musenrosses schwingen, „um mit ihm — ein Bild dichterischen Strebens nach dem Unendlichen — in die lichten Höhen emporzusteigen."

Das dreiteilige Bild an der Westwand bringt die Vollendung der Ideale der antiken Kultur durch das Christentum, ebenfalls in tiefer dichterischer Symbolik, zur Anschauung (Abb. 80). Aber im Gegensatz zu der lichten Heiterkeit, die das Bild der Ostseite erfüllt, herrschen hier Ernst und Strenge, der Kampf mit der Finsternis und das Ringen und Suchen bedrängter Seelen nach Christus, dem Heiland der Welt, der auf dem Mittelbilde in einer Engelsglorie über dem Brunnen des Lebens schwebt, zu dem heilige Männer und Frauen von allen Seiten herbeiströmen, um aus dem Brunnen zu schöpfen, der von hohen Cherubimgestalten umgeben ist. Einer von den Cherubs zieht einen am Brunnenrand

Abb. 91. Die Saga.
Studie zu dem Wandgemälde im Palazzo Caffarelli zu Rom (Abb. 90).

niedergesunkenen Pilger, „das Bild der erlösungsbedürftigen Menschheit", tröstend zu sich empor (Abb. 82; vergleiche die Studien dazu Abb. 83 u. 84). Auf dem Bilde zur Linken ist der Kampf mit den Mächten der Finsternis durch einen fahrenden Ritter in der Gestalt des heiligen Georg dargestellt, der unter dem Schutze eines Engels mit flammendem Schwert einem

Drachen, der ihm in einer wilden Felsschlucht den Weg versperrt, die Lanze durch den Hals stößt (Abb. 81). Im Gegensatz zu diesem Sinnbilde der durch Kampf und Finsternis zur Erkenntnis dringenden Seele sieht man auf dem rechten Seitenbilde, durch Dante veranschaulicht, „wie auch visionäres Schauen die Kluft zwischen beiden Welten zu überbrücken vermag." Wie der Sänger der göttlichen Komödie zum Himmel emporblickt, sieht er die Scharen der Verklärten und Erlösten, von Engeln geleitet, der hohen Gestalt in der Mitte, dem Heiland, entgegenschweben. Und er soll selbst dieses Glückes teilhaftig werden! Schon ist ihm als Botin des Himmels Beatrice, die „schönste Blüte mittelalterlicher Frauenverehrung", eine Gestalt, wie sie Signorelli nicht hoheitsvoller, Botticelli nicht anmutiger gemalt hat, genaht. Sie legt die Linke auf die Schulter Dantes und weist mit der Rechten auf den Erlöser, den Urquell der ewigen Seligkeit hin (Abb. 85).

Wie auf den Bildern der antiken Welt ist auch auf denen der christlichen die landschaftliche Stimmung ein wesentlicher Faktor der malerischen Gestaltung geworden. Aber während dort die Landschaft heitere, idyllische Ruhe im Lichte der Morgen- und Mittagsonne atmet, breitet sich über dem Kampf des fahrenden Ritters mit den Mächten der Finsternis, über der wild zerklüfteten Schlucht ein düsterer, gewitterschwerer Himmel, und auf dem anderen Seitenbilde soll die „ahnungsvolle Abenddämmerung" schon auf den Geist der neuen Zeit, des Renaissancezeitalters vorbereiten, als dessen erster Herold Dante erscheint. Zu der tiefen Stimmung der beiden Seitenbilder, die auch in ihrem landschaftlichen Charakter für sich allein bestehen, steht die lichte Klarheit,

Abb. 92. Sommer. Wandgemälde im Palazzo Caffarelli zu Rom (Ostwand).
Nach dem im Verlage von Gerhard Kühtmann in Dresden erschienenen Werk: Hermann Prell, Jahresmythos der Erde.

Abb. 93. Der Sonnengott Freir. Mittelgruppe aus dem Gemälde Abb. 92.

die die Glorie des Mittelbildes ausstrahlt, in vollem malerischen Kontrast, der zugleich die beseligende Ruhe, die von der Erscheinung des Heilands auf alle Zweifelnden, Bedrängten und Gequälten übergeht, veranschaulichen soll.

Es ist begreiflich, daß die völlig neue künstlerische Sprache, die hier von den Wänden herab zu jedem für das Schöne und Erhabene empfänglichen Gemüte redete, in Breslau einen noch tieferen Eindruck machte als Prells Erstlingswerk in Berlin, und daß die Vollendung dieses Werkes als ein „künstlerisches und kunstgeschichtliches Ereignis von weittragender Wirkung" gefeiert wurde. War doch Prell inzwischen zu vollster Ausreifung seiner künstlerischen Anschauungen gediehen und konnte er doch hier zum erstenmale seine innersten Gedanken über das Wesen der monumentalen Kunst in voller Freiheit zum Ausdruck bringen! Der Ideengang, der ihn bei der Erfindung seiner Bilder geleitet hatte, sollte sich dem Beschauer nicht aufdringlich bemerkbar machen. Alles sollte ihm als ein zufälliges Abbild der Natur erscheinen, als eine möglichst harmlose Existenz, der man es nicht anmerken darf, wieviel der Künstler von den verwirrenden Einzelheiten der Natur unterdrückt hat, ehe er zu jener imponierenden Größe des Stiles gelangte, der sich gleichsam von innen heraus mit zwingender Notwendigkeit gebildet hat. An die Stelle des konventionellen Pathos, das bisher die Wandmalerei beherrscht hatte und fälschlich für Monumentalität gehalten worden war, trat hier eine scheinbar absichtslose und doch über das Gewöhnliche hinausgehobene Naturwahrheit, die gerade mit jenen Mitteln der Malerei, mit Kolorit und landschaftlicher Stimmung, die man bisher als unwürdig der Kunst großen Stils erachtet hatte, zu wirken suchte und diese Wirkung auch in vollem Maße erreichte. Während die Wandmalerei bis dahin eine Sprache geführt hatte, die in ihrem gestelzten Pathos auch den Gebildeten unverständlich und unerträglich geworden war, strömten hier zum erstenmal wieder die vollen Laute der Natur und der Wahrheit dem Beschauer entgegen.

Während Prell im Sommer 1894 an den Fresken der christlichen Welt im Breslauer Museum in voller Arbeit war, rief ihn plötzlich ein Auftrag des Kaisers ab. Bei seinem zweimaligen Besuch in Rom war dem

Kaiser der kahle, schmucklose Zustand, in dem sich der Festsaal des Palazzo Caffarelli, des Sitzes der deutschen Botschaft auf dem Kapitol in Rom, befand, unangenehm aufgefallen, und er hatte beschlossen, diesem sonst durch seine monumentalen Abmessungen imponierenden Raume auf eigene Kosten ein künstlerisches Kleid zu geben, das der Würde des Deutschen Reiches besser entsprach. Zunächst dachte er an eine überwiegend dekorative Ausstattung des Saales, die ihren oberen Abschluß in einem Figurenfriese finden sollte, und zu dessen Ausführung hatte er Prell auserkoren, der sich zuvörderst, seine Arbeit in Breslau unterbrechend, in aller Eile nach Rom begab, um sich den Saal anzusehen und danach dem Kaiser seine Vorschläge zu machen. Noch während der Rückfahrt von Rom nach Potsdam, wo er dem Kaiser Bericht erstatten sollte, entwickelte er die erste Skizze, und diese fand auch die Zustimmung des Kaisers, der anfangs nur im allgemeinen etwas von „deutscher Sage" gewollt hatte. Nach einer Woche war Prell wieder in Breslau, und er hatte die Freude, die verlassene Wand noch genügend naß zu finden, um seine Arbeit ungestört fortsetzen und vollenden zu können. Während dieser Arbeit, die schon an und für sich die höchste Anspannung aller geistigen und physischen Kräfte verlangte, wogten bereits die Gedanken an die neue Aufgabe im Kopfe des Künstlers herum, und die Entwürfe begannen, Gestalt zu gewinnen. „Deutsche Sage" hatte der Kaiser verlangt, und darum griff der Künstler auf die ältesten Urkunden deutscher Sage, auf die Edda zurück. Den spröden Stoff, mit dem er schon in seiner Jugend vielfach gerungen, wollte er jetzt als gereifter Künstler in voller Klarheit gestalten, und er ging mit um so größerer Begeisterung an die Aufgabe, als sich damit zugleich der sehnsüchtigste Traum seiner Jugend erfüllen sollte.

Daß der Kaiser sich gerade für die deutsche Sage entschlossen hatte, hatte verschiedene Gründe. Der Gedanke an etwas Geschichtliches hätte in einem Saale, wo der Botschafter des Deutschen Reiches in

Abb. 94. Studien zu den Bergriesen auf dem Wandgemälde Abb. 92.

der Veranstaltung von Festen und feierlichen Empfängen den Glanz und die Würde eines mächtigen Staates zu vertreten hat, vielleicht näher gelegen. Dann wären aber Schilderungen aus der großen Zeit, wo das Deutsche Reich im Donner der Schlachten geboren wurde, eine unabweisbare Notwendigkeit gewesen, und dann hätten die mit Ruhm bekränzten Gestalten erscheinen müssen, die uns Deutschen die Verehrungswürdigsten sind, aber die Vertreter mancher fremden Nationen mit Schmerz, Bitterkeit und Haß erfüllen. An einer Stätte, wo die Diplomatie ihres ausgleichenden und versöhnenden Amtes zu walten hat, mußten jedoch fremde Empfindlichkeiten auf das sorgfältigste geschont werden. Dann sollte wieder auch alles vermieden werden, das im Hinblick auf die klassischen Monumentalmalereien Roms einen Vergleich zu Ungunsten des modernen Künstlers hätte herausfordern können. Also nichts Historisches, nichts Allegorisches und nichts Religiöses, und doch sollte es etwas Nationales sein! Der Ausweg wurde in den alten germanischen Sagen gefunden, und wenn auch vorauszusehen war, daß diese, die schon der Denk- und Gefühlsweise unseres Volkes entrückt sind, noch viel weniger bei den Südländern Verständnis finden würden, so war es nunmehr die Aufgabe Prells, dieses durch die allgemein verständliche Sprache der Kunst in freier, schönheitsvoller Gestaltung anzubahnen und zugleich etwas zu finden, das allen Völkern gemeinsam war.

Dieses Gemeinsame und allgemein Verständliche fand Prell in der großen Naturallegorie vom Wechsel der Jahreszeiten, der sich den alten nordischen Sängern als ein Drama dargestellt hatte, das sich in drei großen Akten: Auszug zum Kampf, Sieg und Untergang abspielte. Aus verschiedenen Liedern der Edda, aus Bruchstücken und dunklen Anspielungen mußte sich der Künstler die Bausteine zusammensuchen, aus denen er den „Jahresmythos der Erde", ihr Erwachen aus dem Winterschlaf, ihre Befreiung durch den Sonnengott aus der Gefangenschaft der Winterriesen, ihre Vermählung mit dem Sonnengott und ihr allmähliches Wieder-

Abb. 95. Studien zu den Bergriesen auf dem Gemälde Abb. 92.

versinken in die Fesseln des Eises, aufbaute. Wo die Überlieferung lückenhaft oder dunkel war, mußte wieder der Dichter dem Künstler nachhelfen, und so entstand gleichsam ein neues Heldenlied, dessen gewaltige Strophen in majestätischem Fluß dahinbrausen.

Durch die anstrengende Arbeit an den Breslauer Fresken körperlich völlig erschöpft, aber den Kopf schon mit den Entwürfen zu den neuen Bildern erfüllt, suchte und fand Prell während des Oktobers 1894 Erfrischung und Kräftigung zu neuer Arbeit im Tatragebirge. Mit der Edda unter dem Arm wanderte er wochenlang in dieser großartigen, damals noch völlig einsamen, vom Touristenverkehr noch unberührten Gebirgswelt umher, gelegentlich auch „Reflexe“ notierend (Abb. 87), und hier empfing er die Eindrücke, die in dem mittelsten der drei großen Bilder für den Palazzo Caffarelli Gestalt gewannen. Hier sah er die grausige Felsenwildnis, die den Schauplatz des Kampfes des Sonnengottes mit den Berg- und Winterriesen bildet.

Je tiefer sich der Künstler in die Aufgabe versenkte, desto mehr begeisterte sie ihn, und bald genügte ihm die bescheidene Form des Frieses, an die der Kaiser zuerst gedacht hatte, nicht mehr. Die landschaftlichen Stimmungen, die er vor Augen sah, drängten zur Gestaltung ins Große, und so wuchsen Bilder heran, die die größere Hälfte der Wandflächen über einem Paneel einnehmen. Für die Ausführung der Bilder wurde ausnahmsweise nicht die Freskotechnik gewählt, in der Prell das vornehmste Ausdrucksmittel der monumentalen Malerei sieht, sondern Temperamalerei auf Leinwand, die an den Wänden befestigt werden sollte. Dadurch konnte das Eigentumsrecht des Kaisers an diesen Bildern, deren Kosten er aus eigenen Mitteln bestritten hatte, besser gewahrt werden, als wenn sie unauflöslich mit den Wänden verbunden worden wären. Auch sprachen noch rein technische Gründe dafür: die ungleiche Art und mangelhafte Beschaffenheit der Mauern. Für den Künstler ergab sich aus dieser Art der Ausführung der Vorteil, daß er die Bilder in der Stille des heimischen Ateliers langsam ausgestalten und sich mit liebevollem Eingehen auf alle Einzelheiten in die Arbeit versenken konnte, ungestört durch die zerstreuenden Eindrücke, die ein längerer Aufenthalt in Rom immerhin mit sich gebracht hätte.

Abb. 96. Studien zu den Atlanten auf dem Gemälde Abb. 92.
(Nach dem im Verlage von Gerhard Kühtmann in Dresden erschienenen Werk: Hermann Prell, Jahresmythos der Erde.)

Rom wurde aber während der Arbeit mehrere Mal das Ziel seiner Reise. Erst jetzt, als er zum Bewußtsein kam, daß man ihm an der bevorzugten, durch Kunst und Geschichte geweihten Stätte, für die seine Bilder bestimmt waren, einen Vergleich mit den monumentalen Wandgemälden eines Raffael, Michelangelo und der anderen Heroen der italienischen Renaissance am Ende doch

nicht ersparen würde, widmete er sich einem gründlichen Studium dieser Malereien, und mit dem Verständnis dieser großartigen Schöpfungen in Rom, Florenz und Venedig erwachte in ihm auch die Bewunderung dafür. Dieses Studium diente jedoch nur dazu, ihn in seinen Grundanschauungen zu befestigen und ihn zugleich über die Unfähigkeit gewisser Richtungen in der modernen Kunst für die Malerei großen Stils aufzuklären. Was ihn bei der Gestaltung der Breslauer Fresken geleitet hatte, fand er jetzt auch bei den großen Meistern der Renaissance: den Wahrheitsschein ihrer innerlich stilvollen Schöpfungen. „Die Erscheinung, die äußere Form muß sich mit vollendetem Realismus umkleiden, die Figuren, stilvoll innerlich, müssen außen zu leben scheinen. Ihr Fleisch, ihr Leben muß an sich entzücken." Das waren die Grundsätze, die sich für Prell aus langer Übung mit zwingender Notwendigkeit ergeben hatten, und jetzt fand er diese Erfahrungen durch die Werke der alten Meister bestätigt. Wenn seine Überzeugung, daß Wandbilder als Grundlage Stil verlangen, noch einer Kräftigung bedurft hätte, würde er auch diese bei den Meistern der Renaissance gefunden haben. Dieser Stil ist aber nicht mit der Stilisierung zu verwechsen, die eine gewisse Richtung der modernen Malerei als Stil ausgibt. Mit Recht hebt der Künstler in den Betrachtungen, die er gelegentlich als Ergebnisse seines Nachdenkens über die Gesetze des monumentalen Stils niedergeschrieben hat, hervor, daß diese Art, die im wesentlichen darin besteht, daß Wolken, Landschaft und Menschen mit denselben Schlangenlinien umzogen und die platten Lokaltöne nicht modelliert werden, für die große Kunst nicht ausreicht und, auf diese angewendet, sogar zu unleidlicher Manier wird. Im kleinen Format, besonders auch in der graphischen Kunst, kann auch diese Art zum Stil werden, und Rethel und Schwind haben darin Großartiges geleistet. Die große Kunst verlangt aber nach jener vollen Wahrheit der Erscheinung, die in der klassischen Kunst ihre höchste Entwickelung in den Fresken Raffaels gefunden hat und auf die auch Prell in

Abb. 97. Karton zu dem Wandgemälde Abb. 92.

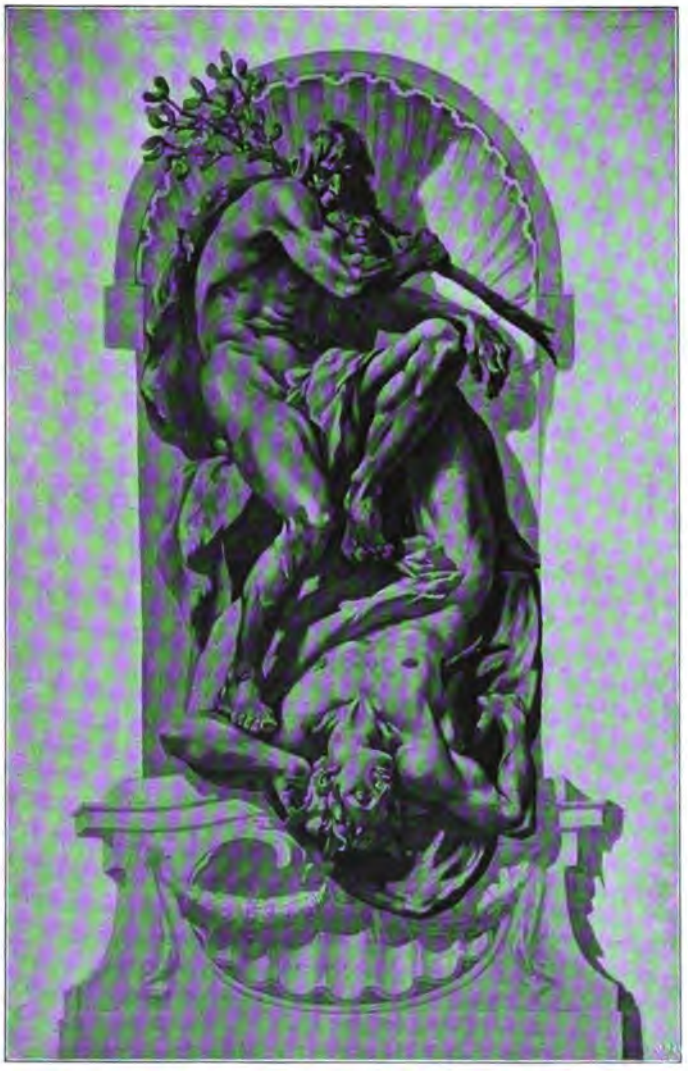

Abb. 98. Hödur tötet den Sonnengott. Wandgemälde im Palazzo Caffarelli zu Rom.
(Nach dem im Verlage von Gerh. Kühtmann in Dresden erschienenen Werk: Hermann Prell, Jahresmythos der Erde.)

seinen Gemälden für den Palazzo Caffarelli mit größter Energie hinarbeitete.

Der Saal (Abb. 88) bot ihm an drei Wänden — die vierte, westliche, ist die Fensterwand — drei Flächen dar, von denen aber nur die östliche Längswand voll ausgenutzt werden konnte. Die nördliche wie die südliche Schmalwand sind in der Mitte von einer Thür und die südliche außerdem noch über der Thür, dicht unterhalb der Decke, von drei Fensteröffnungen durchbrochen, hinter denen eine Tribüne für Musiker angebracht ist. Bis auf die prächtige alte Kassettendecke und das Marmorgetäfel des Fußbodens war der Raum völlig kahl. Prell war also nach seinen Grundsätzen genötigt, zugleich für eine Architektur zu sorgen, in die sich seine Bilder einfügten, während die übrige bauliche Ausgestaltung des Saales dem Berliner Architekten Alfred Messel übertragen wurde. Die die Bilder umrahmende Architektur konnte nur eine gemalte sein; denn eine starke wirkliche Plastik verboten die Größenverhältnisse des Raumes, und eine flache Plastik hätte die Wirkung der Bilder nur geschädigt. Aus den Werken

der Renaissancemeister hatte Prell aber gelernt, in welch hohem Grade auch eine gemalte Architektur die Illusion zu ergänzen und zu verstärken vermag, und die Wirkung seiner Bilder hat gezeigt, daß er sich in seinen Berechnungen nicht getäuscht hat, als er sich für eine gemalte Architektur in kräftigen Barockformen unter starker Mitwirkung gemalter Plastik entschied. Um endlich noch einen Platz zu schaffen, auf dem auch die Herrin des Hauses zur Erscheinung gelangen konnte, wurde an der Westwand durch die Verdeckung zweier oberer Fenster ein schmales Feld gewonnen, in dessen Mitte Germania auf erhöhtem Sitze thront.

Da die alten Germanen nur drei Jahreszeiten kannten — als nicht ackerbautreibendes Volk hatte der Herbst, die Zeit der Ernte, für sie keine selbständige Bedeutung — hatte der Künstler den Vorteil, die drei Jahreszeiten auf die drei Wände zu verteilen und danach den Charakter der Landschaften zu bestimmen, in denen sich das Werben des Sonnengottes Freir um die Erdgöttin Gerda in Kampf und Sieg bis zum Untergang vollzieht.

Für das Bild der nördlichen Schmalwand, der Frühling (Abb. 90; vergleiche die Aquarellstudie dazu Abb. 89), hat das Eddalied von der Fahrt Skirnirs, der auszieht, um für seinen Herrn, den Sonnengott Freir, um die Riesentochter Gerda zu werben, dem Künstler die Anregung gegeben. Aber auch nur diese, die Ausgestaltung im einzelnen ist das Werk seiner eigenen dichterischen Phantasie. Der Schauplatz ist ein von Felswänden eingeschlossenes Thal, wie es der Künstler einmal in einer der mitteldeutschen Gebirgsgegenden gesehen hat. Zwischen dem Atlanten zur Linken, der, wie seine Genossen die gefesselten Bergriesen versinnlichend, die gemalte Architektur trägt, und dem von zwei Hermen eingefaßten Pilaster über der Thür blickt man in das geheimnisvolle Dunkel eines Bergwaldes, in dem ein Drache haust, der sein spitzes, schlangenartiges Haupt nach den Blumen des Waldes ausstreckt. Rechts von dem Pilaster senkt sich der Bergwald zu dem lieblichen Thal herab, auf das sich eben erst die zarten Reize des jungen Frühlings ergossen zu haben scheinen. Das Schauspiel, das sich in diesem idyllischen Erdenwinkel unsern Blicken bietet, wird gewissermaßen eingeleitet durch die plastischen Darstellungen, mit denen der Künstler die Pilasterarchitektur belebt hat. Als Bronzegruppe mit dunkelgrüner Patinierung gedacht und gemalt thront die ehrwürdige Gestalt der Saga (Abb. 91), mit dem Raben, dem Vogel der Weisheit auf der Hand und den rechten Arm auf das abgeschlagene Haupt des Riesen Mimir stützend, der, von den Wanen getötet, auch nach seinem Tode fortfuhr, Weisheit und Sagen zu künden und Odin zu beraten. Die Urne unter dem Haupte deutet an, daß Mimir ein Wassergott war, der über dem Quell der Weisheit wachte. In der Kartusche darüber erscheint auf goldglänzendem Relief Heimdall, „der Wecker alles Lebens", der Gott der Morgenfrühe, der in sein Horn stößt, um das Erwachen des Tages und das Tagewerk einzuleiten. Unter ihm reift auch bereits eine That. In dem Gebirgsthale ist Freir, der, durch die strahlende Scheibe hinter seinem Kopfe als Sonnengott gekennzeichnet, mit seinem Begleiter Skirnir zur Erde herabgestiegen ist, den Schwanenjungfrauen begegnet, die sich, ihre Flügel ablegend, zum Bade rüsten. Auch ihnen ist die Sehergabe geworden, die Verborgenes kündet, und sie wissen dem jungen Sonnengott zu sagen, wo seine Gerda gefangen gehalten wird. Im Hintergrunde des Thales, unter den letzten Bergesgipfeln, deutet eine Schneewehe an, wo sie verborgen liegt. Bis dahin ist der Hauch des Frühlings noch nicht gedrungen, der unten im Thal schon das erste Grün der Birken und die Blumen auf der Wiese hervorgelockt hat.

Auf dem großen Bilde der Ostwand ist der Befreiungskampf bereits in seinen letzten Stadien dargestellt (Abb. 92 u. 93), wobei sich Prell in der Gestaltung des Stoffes wieder voller dichterischer Freiheit bedient hat, die aus den Bruchstücken der Überlieferung nur etwas Logisches und künstlerisch Zusammenhängendes schaffen wollte. Auf seinem Siegeszug hat der Sonnengott die Walküren, die Sinnbilder der sommerlichen Gewitterwolken, zu Bundesgenossinnen geworben, und an ihrer Spitze, jetzt als sieghafter Sonnengott mit goldener Rüstung angethan, führt er die letzten Streiche gegen die Berg- und Winterriesen, die in ihrer ohnmächtigen Wut, angestachelt durch die altgermanische, vergebens Schnee aus

Abb. 99. Winter. Wandgemälde im Palazzo Caffarelli zu Rom (Südwand).
(Nach dem im Verlage von Gerhard Kühtmann in Dresden erschienenen Werke: Hermann Prell, Jahresmythos der Erde.)

ihren Haaren schüttelnde Totengöttin, abgerissene Felsblöcke nach dem Sieger schleudern, der sie bald in ihre tiefsten Schlupfwinkel zurücktreiben und für eine Zeit lang unschädlich machen wird. Gerda ist längst befreit. Während noch die Walküren, die aus dem Dunst der Thäler aufsteigenden Gewitterwolken, sich in wilder Kampfeslust mit ihren hochaufbäumenden Rossen um sie herumtummeln, steht sie auf einem Hügel, dessen leuchtender Grasteppich mit den schönsten Blumen des Sommers durchwebt ist, inmitten ihrer Dienerinnen. Ihre Körperschönheit in voller Pracht enthüllend, feuert sie ihren Befreier zu den letzten, vernichtenden Schlägen gegen die Unholde der winterlichen Finsternis an.

Welch ein Gegensatz zu der lieblichen Idylle des benachbarten Frühlingsbildes! Von Anfang bis zu Ende ist alles von leidenschaftlicher Bewegung durchzuckt. Es gibt nichts auf diesem Bilde, das nicht unmittelbar an der Aktion beteiligt ist, und in dem Hintergrunde, den hier allerdings keine Landschaft, sondern das Luftmeer bildet, klingt die Erregung der Gegensätze am stärksten nach. Auf keinem seiner früheren Bilder hat Prell das Geschehen auf einen so hohen Grad der Bewegung, also auf das schlechthin Dramatische gestimmt wie auf diesem. Wie wir seine ästhetischen Grundsätze kennen gelernt haben, würde, streng genommen, hier ein Widerspruch mit den Anschauungen festzustellen sein, aus denen seine Kunst erwachsen ist. Wenn man aber tiefer in seine Absichten eindringt, wird man bald herausfinden, daß auch diese Darstellung nur aus dem Stimmung gebenden Grundakkord der Landschaft herausgewachsen ist, daß der Kampf des Sonnenlichtes mit den Nebeln und Wolken des Winters den ersten Keim in die schaffende Phantasie des Künstlers gelegt hat und daß sich daraus erst die Fülle sinnlicher Gestalten entwickelt hat.

Daß diese monumentalen Bilder eine enorme Menge von Einzelstudien und größeren Vorarbeiten jeglicher Art erfordert haben, ist bei der Art des Schaffens, die sich Prell zur Regel gemacht hat, begreiflich. Aus ihrer Zahl bieten wir nur einige der wichtigsten, die für das Bild des „Sommers“ gedient haben (Abb. 94—96). In unablässigen Studien nach dem Modell hat der Künstler in besonders heißem Bemühen danach gerungen, den die Felsblöcke schleudernden Riesen den Schein wirklichen Lebens

Abb. 100. Studie zu dem Wandgemälde Abb. 99.
(Nach dem im Verlage von Gerhard Kühtmann in Dresden erschienenen Werk: Hermann Prell, Jahresmythos der Erde.)

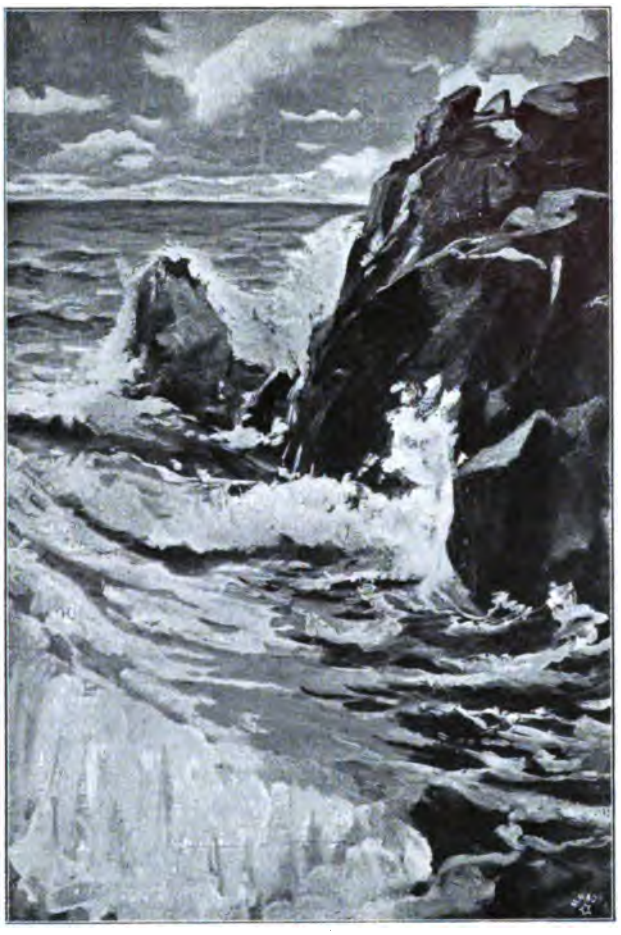

Abb. 101. Studie zu dem Wandgemälde Abb. 99.
(Nach dem im Verlage von Gerhard Kühtmann in Dresden erschienenen Werk: Hermann Prell, Jahresmythos der Erde.)

zu geben. Für die ihre Reize enthüllende Gerda und für die Walküren hat er lange nach Modellen gesucht, bis er die richtigen fand. Über die koloristische Stimmung suchte er sich wie schon bei dem Bilde des Frühlings durch eine farbige Skizze zu orientieren, und nach diesen Vorarbeiten ging er endlich an die Zeichnung des Kartons, der dann bei der Ausführung nicht mehr wesentlich verändert wurde (Abb. 97).

Daß der siegreiche Sonnengott gerade über dem Thronsessel zu den Wolken emporsteigt, ergab sich zufällig aus dem Gedankengang des Künstlers. Wir dürfen es aber auch als eine ebenso feine wie berechtigte Huldigung des Künstlers an den Kaiser auffassen, der die Erinnerung an das hochherzig von ihm ins Leben gerufene Werk nur durch eine Inschrift festgehalten wissen wollte.

Das Bild des Sommers wird auf beiden Seiten von gemalten Bronzegruppen zwischen Halbsäulen eingefaßt, deren linke Freir und die befreite Gerda in bräutlicher Umarmung zeigt, während die rechte vom Sommer zum Winter hinüberleitet. Prell hat hier ein Motiv aus der Sage von Baldur benutzt, der, wie die neuesten Forschungen wahrscheinlich gemacht haben, mit dem Sonnengotte Freir verwandt oder vielleicht gar identisch ist, wie überhaupt die Vielheit der nordischen Götter nur verschiedene Erscheinungsformen eines einzigen, obersten Gottes darzustellen scheint. Nach der Baldursage ist der jugendliche Held, der den Menschen das Licht und die

Wärme gebracht und damit zugleich die ersten geistigen Regungen in Dichtkunst und Gesang erweckt hat, der Liebling aller Götter gewesen. Aber nach einer Weissagung drohte ihm das Schicksal, einmal von einem Wurfgeschoß getötet zu werden, und um dieses Schicksal abzuwenden, hatten die Götter alle Gewächse, aus denen Speere verfertigt werden, durch einen Schwur verpflichtet, Baldur nicht zu treffen. Nur die Mistel war vergessen worden, und als sich einst die Götter in Walhall im Gefühl der Sicherheit die Zeit damit vertrieben, Speere nach Baldur zu werfen, steckte der hinterlistige Loki, der Feind der lichten Asen, dem blinden Hödur, dem Schicksalsgott, einen Mistelzweig in die Hand, und unter diesem Geschoß fiel der sonnige Baldur. Unter den Streichen des Herbstes versank der strahlende Sommer in die Nacht des Winters.

In der Gruppe Prells (Abb. 98) sehen wir den Blinden, der den Mistelzweig noch auf der Schulter hält, in tiefen Schmerz über das Unheil versunken, das er wider Willen angerichtet hat. Zu seinen Füßen liegt der tote Baldur, wie er eben unter dem verderblichen Wurfe rücklings zusammengesunken ist, noch im Tode schön wie Apollo, sein Bruder aus dem griechischen Olymp, an den wir gerade hier besonders lebhaft erinnert werden, wenn Prell auch im allgemeinen beflissen war, jedem Vergleich mit der antiken Mythe aus dem Weg zu gehen. Aber Apollo und Freir-Baldur sind doch in ihrem ganzen Wesen so eng verwandt, daß gerade dadurch das Verständnis der romanischen Rasse für die Wandgemälde Prells wesentlich erleichtert worden ist.

An der Südwand (Abb. 99) bricht die Katastrophe über die trauernde Gerda herein, die, auf einer Klippe im brausenden Meer an der unwirtlichen Küste des äußersten Nordlandes sitzend, den Tod des Gatten beklagt. Aus den Fluten auftauchende Wasserfrauen vereinen ihre Klagelieder mit dem ihren, während im Vordergrunde Seecentauren und Tritonen, die Sinnbilder der erbarmungslos heranstürmenden Wogen, in wildem Kampfe durcheinanderstürzen. Dunkle Wolken am Himmel sind die Vorboten der finsteren Mächte, die bald die Welt in die Fesseln des Eises schlagen und die grause Herrschaft der Winterriesen wieder aufrichten werden. Abseits von diesem Schauspiel hoffnungsloser Vernichtung erscheint aber eine Gruppe, die hoffnungsfreudig in die Zukunft weist. Auf einer anderen Klippe, die zum rettenden Strande führt, sitzt der Sänger Bragi, auch eine Verkörperung Baldurs, den die Götter auf die Erde geschickt haben, um den Menschen die Kunst des Gesanges zu bringen. Während er, sein Saitenspiel rührend, dem mit Gerda sterbenden Frühling sein Klagelied nachsingt, legt ihm die Norne, die in dunkle Gewänder gehüllte, unerforschliche Göttin des Schicksals, wie tröstend die Hand auf den Rücken. Sie weiß, daß es trotz allen Winterschreckens doch wieder Frühling werden muß, und als Unterpfand dieses Wissens rettet sie den Sohn Freirs und Gerdas, den neuen Frühling, in die Zukunft. Auf ihrem Arm sitzend schaut der kleine Frühling schon keck in die Welt hinein, und schon spitzen sich die Haare um sein Köpfchen zu Strahlen, die bald wieder die Macht des Winters brechen und den alten Kampf zwischen den Jahreszeiten erneuern werden.

Für die wilde Hochgebirgswelt, in der sich der Kampf des Sonnengottes mit den Winterriesen abspielt, hatte die hohe Tatra dem Künstler die richtige Stimmung gegeben, für das Winterbild fand er sie an den felsigen Küsten der Insel Bornholm, die die unablässig anprallenden Meereswogen zu so phantastischen Bildungen gezwungen haben, wie sie der Künstler für seine Zwecke brauchte. Er wollte die vernichtende Gewalt des nordischen Winters mit allen seinen Schrecken schildern, aber nicht aus der Phantasie heraus, sondern in engem Anschluß an die Natur. Wie streng er sich an diese gehalten hat, zeigt ein Vergleich des vollendeten Bildes mit seinen in Bornholm gemachten Studien (Abb. 100 u. 101).

Die thronende Germania an der Fensterwand wäre nur eine konventionelle Huldigung an den hochherzigen Stifter der künstlerischen Ausschmückung des Saales geworden, wenn der Künstler nicht auf den Einfall gekommen wäre, sie in engen Zusammenhang mit der Bilderreihe an den drei anderen Wänden zu bringen. Die auf erhöhtem Sitz vor einer Nische thronende Germania, eine hochgemute Jungfrau mit wallendem, rötlich blondem Haar, die mit der Rechten das stets kampfbereite Schwert auf ihrem Schoße hält, während die Linke das ge-

**Abb. 102. Germania zwiſchen Sonnengott und Erdgöttin.**
**Wandgemälde im Palazzo Caffarelli zu Rom (Weſtwand).**
**(Nach dem im Verlage von Gerhard Kühtmann in Dresden erſchienenen Werk: Hermann Prell, Jahresmythos der Erde.)**

Abb. 103. Germania. Studie zu dem Wandgemälde Abb. 102.

Abb. 104. Titanensturz. Erster Entwurf zum Deckengemälde im Albertinum zu Dresden.

Abb. 105. Erste Skizze zu dem Wandgemälde im Albertinum zu Dresden.

wonnene Siegesreis emporhebt, ist von zwei sitzenden bronzefarbenen Figuren umgeben, die uns noch einmal die Helden des gewaltigen Dramas vergegenwärtigen, das wir eben durchlebt haben: links versinnlicht der gewappnete Sonnengott Freir die Kraft des Vaterlandes und die Tapferkeit seiner Söhne, und rechts erscheint Gerda als Sinnbild der fruchtbaren Erde, der der Reichtum des Landes entspringt (Abb. 102; vergleiche die Studie dazu Abb. 103). So vereinigen sich nach der sinnigen Deutung des Künstlers die beiden alles Leben zeugenden Mächte, Sonne und Erde, im Kreislauf des Jahres zum höchsten Glanze des Vaterlandes! Unter dem Thronsitz der

Germania ist eine Marmortafel eingelassen, die in der klassischen Sprache Italiens die Widmung des hohen Stifters trägt: Guilelmus II. Imperator Rex majorum gloriae memor aedes Germaniae in urbe aeterna fabulis patriae ornari jussit MDCCCLXXXXIX (d. h. Wilhelm II. Kaiser und König ließ, endlich nach Ausführung verlangten. Unter Prells Leitung brachten deutsche und italienische Arbeiter, von denen besonders die letzteren in ihrem großen Geschick zu allem Handwerklichen in der Kunst für die ununterbrochene Überlieferung zeugten, der das italienische Volk diese Fertigkeit ver-

Abb. 106. Plastische Skizze.
Im Hintergrunde der „Sommer" für den Palazzo Caffarelli.

des Ruhmes der Vorfahren eingedenk, Deutschlands Haus in der ewigen Stadt mit vaterländischen Sagen schmücken).

Die Einsetzung der Bilder an den Wänden des Saales nahm fast den ganzen Winter von 1898 auf 1899 in Anspruch, den Prell um so lieber in Rom verbrachte, als inzwischen die Bilder für die Ausschmückung des Treppenhauses im Albertinum zu Dresden zur Reife gediehen waren und dankt, das schwierige Werk glücklich zu stande, und ebenso glücklich wurde von dem Architekten Alfred Messel und dem Bildhauer Christian Behrens in Breslau die andere Aufgabe gelöst, in innigem Zusammenhang mit dem Maler den Saal im alten Sinne neu zu gestalten. Die alte Kassettendecke, die erhalten blieb, hat nur eine moderne Zuthat durch acht rosettenartig angebrachte Glühlichtkronen erhalten. Die paneelartigen

Wandflächen unterhalb der Bilder wurden dagegen mit einem neuen künstlerischen Schmuck versehen. Unmittelbar unter den Gemälden zieht sich ein von Behrens modellierter Fries mit Darstellungen aus deutschen Sagen und Märchen in leichtem Flachrelief zwischen stärker hervortretenden

geführt sind, und die beiden mächtigen Kandelaber zu beiden Seiten des Thrones, die in ihren plastischen Zieraten auch an Gestalten des nordischen Mythus anklingen, sind, ebenfalls nach Modellen von Behrens, in Holz geschnitzt und reich vergoldet und versilbert. Die sich an den Wänden ent-

Abb. 107. Studie zur Aphrodite. Vgl. Abb. 109.

Löwenköpfen hin, und die Flächen darunter zeigen Einlagen von farbigem, poliertem Marmor und marmorartigem Gestein, das an den Schmalseiten und an einem Teile der Westwand die Wappen der deutschen Bundesstaaten einrahmt. Der Thronsessel in der Mitte der Ostwand, dessen Rückwand und Baldachin nach den Entwürfen von Max Seliger in Berlin von dessen Schwestern in prächtiger Kunststickerei aus-

lang ziehenden Sitzbänke sind mit violettem Sammet überzogen, der für die Farbenstimmung des ganzen Raumes die ruhige, tieftönige Grundlage gibt. Im Mai 1899 erhielt dieses Meisterwerk fein abgewogener, monumentaler Kunst seine Weihe durch den Besuch des italienischen Königspaares bei einem Feste, das der deutsche Botschafter zur feierlichen Eröffnung des Saales veranstaltet hatte.

Abb. 108. König Albert von Sachsen (1898). Im Rathaus zu Dresden.

Abb. 109. Modell zur Aphrodite für das Albertinum in Dresden.

Bald darauf machte sich Prell in Dresden an die neue monumentale Arbeit, die ihn dort erwartete. Im Albertinum, dem auf der Brühlschen Terrasse errichteten Gebäude für die königliche Sammlung antiker und moderner Bildwerke, die in neuerer Zeit zu einem großen Umfang gediehen ist, war dem Künstler das Treppenhaus mit der angrenzenden Loggia zu völlig freier Gestaltung überlassen worden. Der Genius loci, der Geist der Plastik, erweckte jetzt in ihm einen Trieb, der schon seit langem in ihm geschlummert hatte. Es bedurfte nicht des Beispiels Klingers, um ihn auch zur bildnerischen Verkörperung seiner Gedanken zu reizen. In Italien hatte er genug Schöpfungen wahrhaft monumentaler Kunst gesehen, deren gewaltiger Eindruck durch das harmonische Zusammenwirken von Malerei und Bildhauerkunst erzielt worden ist. Das höchste Ideal war dabei Michelangelo, der in seinen Malereien immer zur Anschauung brachte, daß er eigentlich Bildhauer war, und in seinen plastischen Schöpfungen der malerischen Auffassung soviel Spielraum gelassen hat wie keiner seiner Vorgänger.

Zu den Kühnheiten Michelangelos, die für jeden, auch für den begabtesten Nachahmer immer verhängnisvoll sind, hat sich Prell aber nicht hinreißen lassen, obwohl die Verlockung dazu nahe genug lag. Hatte er sich doch für die Bilder der dreiteiligen Decke des Treppenhauses, die er übrigens später zu einem Felde zusammenzog, ein echt michelangeleskes Thema gewählt: den Titanensturz, der an dieser Stelle den Kampf der Lichtgottheiten gegen die unbändigen Gewalten der Erde,

den Sieg der Kunst über das Gemeine versinnlichen soll (siehe den ersten Entwurf zu den Deckenbildern Abb. 104). Die weise Beschränkung, die er als wichtigstes Ergebnis eines nunmehr zwanzigjährigen Ringens mit allerhand ungefügigen Stoffen in die reife Kunst seines Mannesalters hinübergerettet hatte, schützte ihn aber vor der Gefahr eines aussichtslosen Wetteifers mit dem größten Dramatiker der Malerei. Wo Michelangelo seine gewaltige Kunst in einer ungeheuren Gestaltenfülle hätte glänzen lassen, beschränkte sich Prell auf wenige Gruppen. Hier bewährte sich wieder seine Kraft der Entsagung, die rücksichtslos alles Überflüssige wegzuschneiden weiß und das Übrigbleibende gleichsam nur in großer, lapidarer Schrift reden läßt. Mit dem Blitze schleudernden Zeus auf seinem von der Nike begleiteten Viergespann vereinigen sich Athena und Apollon zu dem vernichtenden Schlage gegen die Titanen, deren letzte Schar, zu einem wilden Knäuel zusammengeballt, rücklings in die Tiefe stürzt, und hinter den siegreichen Lichtgottheiten erscheinen bereits die Musen und Grazien, um die Herrschaft der Künste aufzurichten.

Auf den sich rechts und links anschließenden, durch eine neu geschaffene Architektur in drei Felder geteilten Wandflächen wird der Gedanke weitergesponnen. Auf der linken Seite soll sich das lichte Reich der Schönheit aufthun, während auf der rechten Seite, als Ergebnis des Götterkampfes in der Höhe, das dunkle Walten des Schicksals geschildert werden soll. Als sein Repräsentant erscheint in der Nische Prometheus. Hinter ihm breitet sich eine finstere Felsenlandschaft aus, die sich links zum Orkus vertieft, wo klagende Schatten den Ikarus beweinen, der über menschliches Maß und menschliche Bestimmung hinauswollte. Rechts sieht man auf einer Felsenspitze in kalter, reiner Bergluft die Parzen, als jugendliche Gestalten gebildet, die unbewegt ewige Geschicke spinnen. Auf der linken Seite bildet eine in süße Abendstimmung getauchte Landschaft, deren Motiv der Künstler an der Riviera gesehen hat, den Hintergrund für den Kultus der Aphrodite, die sich in der Mitte auf schlankem Sockel erhebt, eben dem Schaum des Meeres entstiegen, an das auch der Delphin zu ihren Füßen erinnert.

Abb. 110. Modell zum Prometheus für das Albertinum in Dresden.

Hinter ihr ist links der Raub der Europa geschildert, die unter Eros' Geleit und unter dem Jauchzen der Meeresbewohner von dem göttlichen Stier nach einer stillen Inselbucht getragen wird, wo sie die Gra-